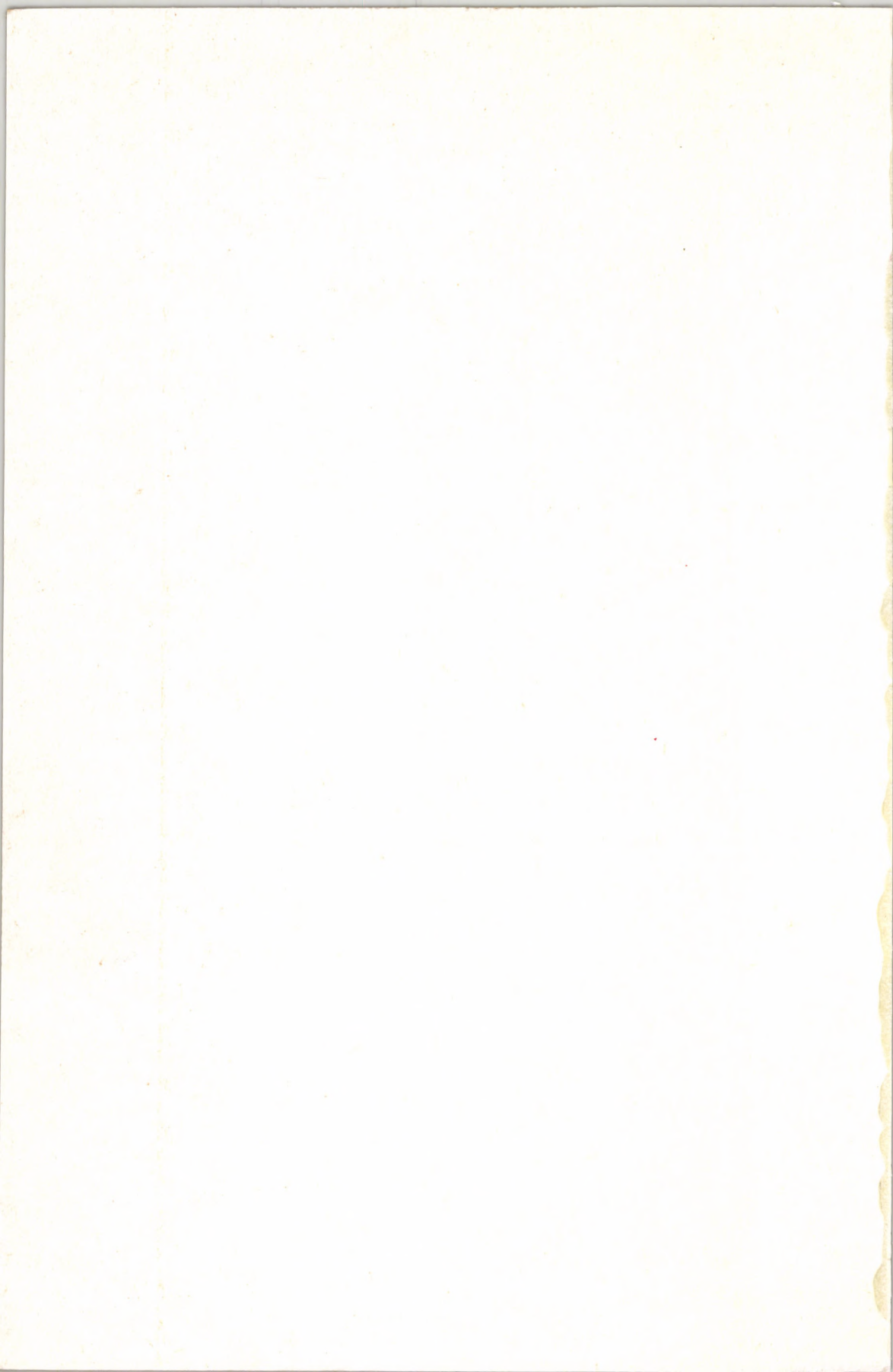




TÁNC TUDOMÁNYI

TANULMÁNYOK

1990 - 91



TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1990—91

Magyar Táncművészek Szövetsége
1992.

*A kötetet szerkesztette:
Maácz László*

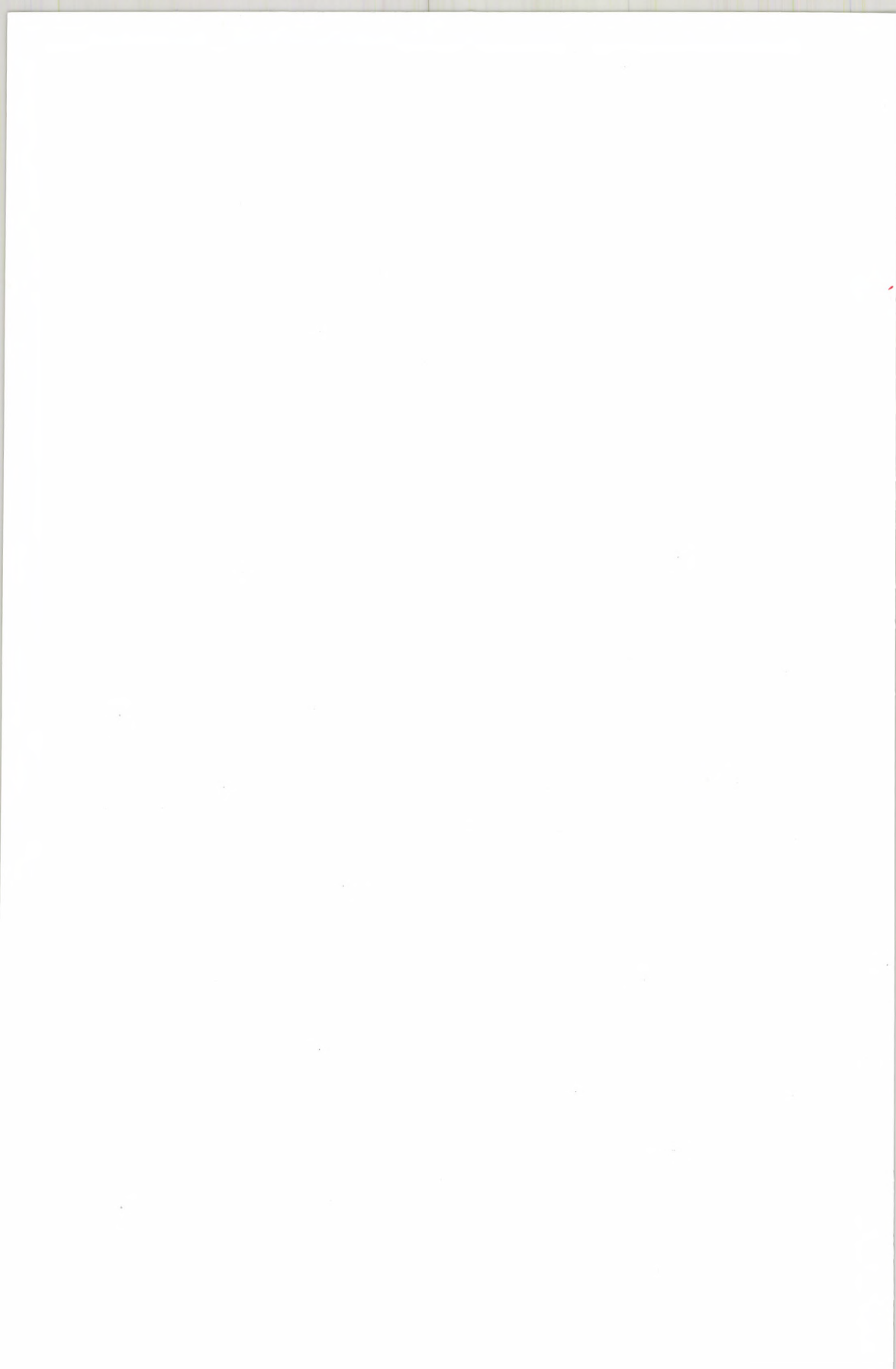
*A kötet borítóján:
Haláltánc,
az egykori táncos Szabó Iván rajza
Milloss Aurél koreográfiájáról
(Az ember tragédiája, londoni kép)*

*Felelős kiadó:
A Magyar Táncművészek Szövetsége
F. vez.: Török Jolán*

*Készült a Halász & Tsa Nyomdában
Felelős vezető: Halász Iván*

TARTALOM

<i>Maác László</i> : Rendszerváltások a magyar táncművészetben.....	7
<i>Pór Anna</i> : Párizsi emlékfotók a harmincas-negyvenes évek tájáról.....	26
<i>Kővágó Zsuzsa</i> : Milloss Aurél színházi koreográfiái II. (1937)	44
<i>L. Merényi Zsuzsa</i> : Egy balettpedagógus naplótöredékei.....	65
<i>Fuchs Livia</i> : Új tánc, új nemzedék.....	73
<i>L. Merényi Zsuzsa</i> : Gondolatok növendékeink kultúrtörténeti oktatásáról.....	84
<i>Pesovár Ernő</i> : A régi magyar táncstílus.....	91
<i>Pálfi Gyula</i> : Túrkeve táncélete.....	108
<i>Béres András</i> : A nagybárádi táncok forrásértéke	117
<i>Karácsony Zoltán</i> : Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse.....	122
<i>Falvai Károly</i> : A kaukázusi oszétek táncai.....	164
<i>Fuchs Livia</i> : Repertórium az 1990/91-es évad bemutatóiról	192



ELŐSZÓ

A Magyar Táncművészek Szövetsége, s kivált e szövetség Tudományos Tagozata 1957-től tekinti kötelességének, hogy évkönyv vagy antológia formájában rendszeresen összegezze a hazai tánc kutatás eredményeit, s az érdeklődők elé tárja a magyar és egyetemes tánc kultúra tárgyköréből mindazt, amit az egyes kutatók érdeklődése és szorgalma feltárhatott. Ezt a hagyományt kívánja folytatni a Tánc tudományi Tanulmányok 1990—91-es gyűjteménye is, amikor megpróbál törleszteni a tánc történeti adósságokból, s egyben — legalább foltokban — a tánc kultúra jelenkori változásait is igyekszik megközelíteni.

A tájékozottabb olvasónak, ha átfutja a tartalomjegyzéket, nyilván az lesz az első benyomása, hogy itt minden kutató, szerző „mondja a magáét”, azaz korábbi bűvárkodások újabb fejezetét adja. Van ebben igazság, noha — tárgyválasztását vagy szemléletét tekintve — újdonság is akad. Fontos azonban, s erről a szerkesztőnek is vallania kell, hogy a külső körülmények olykor súlyosan determinálják egy tanulmánykötet összetételét, karakterét. Mert nincs mit tagadni, a jelenkori zilált pénzügyi viszonyok között a kutatók már elsiratták a sorozatot, s csak 1991. szeptemberében nyílt remény a kiadásra. Akkor viszont kiderült, hogy máris viharos gyorsasággal kell előállni, lehetőleg már kész, vagy legalább „fejben kész” írások egybekapcsolásával. Le kellett mondani távlati kutatást igénylő ötletekről, s arról is — pedig korábban többször is volt rá példa —, hogy külföldi kollégáink csatlakozzanak tanulmányaikkal. Az átfutási idő tömörítése miatt az idegen nyelvű kivonatokról, sőt a sorozat egy másik tradíciójától is el kellett tekinteni. Korábban ugyanis az említett Tudományos Tagozat saját kebelén belül lektorálta az elkészült dolgozatokat, s a kiadás csak a megfelelő vélemények birtokában indulhatott útjára. Erre most nem volt lehetőség; a szerkesztést kényszer, de belátás is irányította. Mert hiszen korunk szelleme, a liberalizmus ugyancsak érvényesült a kötet előkészítésében, mondván, hogy „senki ne kényszerüljön mások véleményét képviselni sajátjaként, ellenben az okfejtésben és megírásban viseljen nagyobb felelősséget!” Meglátjuk mire vezet a módszer. Most az olvasó ítél.

Tánc művészetünk átalakulásának időszakában a kötet egy hiányossága külön említést érdemel. Nem szabad elfeledni ugyanis, hogy 1990/91-ben a Szövetség is jelentős szervezeti változáson ment át, s bár az átalakulás még nem zárult le, annyi már látható, hogy ez a társadalmi testület föderatív szervezetként fog működni, az önálló szakszövetségek (egyesületek) társulásaként. Ebben az új felállásban felettébb kívánatos lett volna, ha minden tánc ágazat és szakszövetség a kötetben is elnyeri méltó képviselőt a maga kérdésfelvetéseivel. Erre most nem volt mód, s különösen szembeötlő a modern tánc és a társastánc kultúra képviselői.

letének hiánya. Szolgáljon mentségül, hogy a dolgok ilyen alakulásában semmi ki-rekesztő szándék, részrehajlás nem munkálkodott. Sajnos, „mindössze” arról van szó, hogy minden ágazatnak ki kell nevelnie a maga értő írástudóit, mert nélkülük a szerkesztési készség önmagában kevés. Reméljük, a jövő ebben változást hoz. A kérdés különben elvezet a „táncutató és szakíró státusa a mai Magyarországon” téma vizsgálatához, ami máris önálló tanulmányt érdemelne.

Budapest, 1991. december 1.

A szerkesztő

RENDSZERVÁLTÁSOK A MAGYAR TÁNCKULTÚRÁBAN

Nem megalapozatlan, ha a táncról szólva rendszert vagy rendszerváltást emlegetünk? A gyanakvás jogos, elvégre — leszámítva a közel 2000 év előtti Indiát — sehol a világon nem találni kodifikált megegyezéseket, melyek egy ország táncművészetét rendszerbe foglalják. Igaz, valószínűleg a képzőművészetről is hiába keresnénk meghatározó passzusokat a jogrendben, pártoló vagy tiltó előírásokat, szentesítő szándékú lefektetett normákat, melyek valamilyen társadalmi vagy hatalmi egyezség ítéletét közvetítenék. Az olyan kivétel, mint pl. az iszlám tilalma a figurális ábrázolásra, valószínűleg ismét fontos kivétel marad.

Mégis, ha arra gondolunk, hogy a prehisztórikus népek és a XIX–XX. századi természeti népek életvitelét át- meg átszötte a tánc, s egyáltalán nem mellékesen szötte át, továbbá, hogy az antik görög városállamok társadalmi létének a tánc teljesen integráns részét alkotta, s ily módon Terpsikhoré is teljes egyenjósággal foglalt helyet a múzsák családjában, elkerülhetetlenül érezni kell valamilyen *társadalmi megegyezést*, melyet már rendszernek is mondhatunk. Továbbá látnivaló, hogy a táncot gyakran üldöző egyház a középkorban a ritmikus mozgást gyakran beiktatta szertartásrendjébe, hogy XIV. Lajos Táncakadémiája sem épülhetett csupán egy uralkodó múltó szeszélyére, s hogy később, a francia forradalomban a carmagnole mániákus ismétlődése valamilyen forrongó társadalmi életérzést volt hivatva kifejezni. Nem biztos, hogy mindez „rendszer”, de valamilyen közmegegyezés itt és ott kitapintható.

Századunkba lépve azt is észrevenni, hogy míg Ázsiában — kivált Indiában, Indokínában, de keletebbre is — ernyedetlenül kultiválják a többszázados stílusokat, addig Európa keleti részén a lakodalmak és táncházak rendjében szívósan viszik tovább a folklórisztikus tradíciót, miközben egyre jobban szétágaznak a polgári társastáncok, a táncmesterek és tánciskolák hatásai. A hivatásos művészet terén pedig mindenütt elismertté válik a balett, s kisvártatva az újító szándékú expresszív tánc, a mozgatóművészet is megjelenik. Ebben a status quo-ban, illetve evolúciós folyamatban is valami társadalmi igény, sóvárgás, elfogadás vagy elutasítás munkálkodott.

Rendszer? Ki tudja? Mint ahogy azt sem könnyű pontos szisztémaként egybefogni, hogy hét évtizedes léte során a szovjet állam mit preferált vagy tilalmazott. Az ugyanis szembeötlő, hogy ezúttal már maga az állam avatkozik be a kultúra alakításába, azonban a berendezkedés lényegéhez az is hozzátartozik, hogy az intenciók és követelmények nem tételes jogszabályokban öltenek testet, hanem informális úton és pl. különböző párttárszervezetek „értelmezéseként” sugároznak szét. Mindenesetre tény, hogy a húszas évek avantgardjának pártolása vagy türése a negyvenes évekre már drasztikusan megszűnik, sőt az is kirajzolódik, hogy a klasszikus balett és a néptánc hivatalos elismerésén inkább a dekoratív mozgás elismerése értendő, annak ellenére, hogy gyakran találkozni a realizmus buzgó

hangoztatásával. Okunk van hinni, hogy — jeles kivételektől természetesen eltekintve — ez a realizmus egyre inkább az irodalmi művek színpadi kiszerelésébe torkollott, miközben a koreográfus indítékaiból kilúgoztattak a belső, személyes és közösségi táncos indítékok. Amikor hát számos szovjet koreográfus a formálási tökényt imponálóan magas fokára emelkedett, többnyire be kellett érnie a mutató kiszereléssel, az ilyen vagy olyan tradíció cizellálásával, a „realista” részletek rendkívül gondos kimunkálásával, lemondva a személyes táncpoézisról, mert hiszen ez már beleütközött a hivatalos elvárásba. A csillogó külszín, a technikai csúcsprodukciók mögött ilymódon egy művészet devalválódásának folyamata is meghúzódik, emögött pedig nem nehéz észrevenni az előidéző erőt, az esztétizáló hatalmi egyezséget.

....Lehetséges hát, hogy a mindenkori állapotoknak sehol nincs, vagy alig van törvénykönyvekben elérhető táncos lenyomata, s rendszerről inkább a filológia vagy etnográfia eredményei nyomán, esetleg a tömegkommunikáció híradásait értékelve beszélhetünk. Mindamellet van ilyesmi, s most már vizsgálódásunk tárgyát úgy kell megfogalmazni, hogy léte során a *magyar társadalom, nemzet, sőt állam hogyan látta és bírálta el a táncot*, s ennek megfelelően hogyan pártfogolta vagy utasította el az emberi-nemzeti-közösségi-egyéni mozdulatkultúra létjogát.

A történelmi szemle előtt szükség van egy kitérőre.

Külön vizsgálódást kívánna, hogy az európai művelődéstörténetben — mondjuk, a késő-középkortól kezdve — vajon mindenütt a szóbeli költészet és irodalom jutott-e elsőségre a művészetek között? Nálunk mindenestre a XVI. századtól így lett, s a nemzetté válás lassú folyamatában ez a nyelvi-irodalmi prioritás nem is kíván sem mentséget, sem magyarázatot. A következmény mégis fontos, az, hogy ennek az elsőbbségnek az árnyékában a többi művészet óhatatlanul leértékelődött, s hogy az így kialakuló *hierarchikus szemlélet* a XX. századra is beépült a hivatalos értékrendekbe, a totalitáriánus rendszerekben egészen a rendészeti akciókig. (Az irodalom az, amit elsősorban gátolni vagy támogatni kell, üldözni egészen a zúzdáig — a többi kevésbé fontos.) A görög múzsák egyenrangú családja tehát felrobbant, s már inkább úrnők és cselédlányok kapcsolata rajzolódik ki. Azt is érdemes ezért megnézni, hogy az emberi érzés gazdagságát kifejező, s mással nem helyettesíthető tánc mikor lépett elő ismét ünnepelt, vagy legalábbis egyenrangú partnerré. Illetve, ha mégsem lépett, mi lehetett az oka.

Mellőzve most már a magyar történelem korábbi szakaszait, a XVI—XVIII. században látjuk első jeleit annak, hogy a tánc időről-időre valamiért közügyé válik, noha ez közel sem jelent mindig elismertséget. A népeletbe, így a tánc kultúrába való „beleszólás” ugyan nem királyi vagy fejedelmi rangon nyilvánul meg; a szabályozásra való törekvést elsősorban az egyházi tilalmak, az átkozódásig hevülő prédikatori dörgedelmek jelzik, illetve a különböző helyhatósági rendszabályok, statutumok. Az előbbiekből a jámbor életre való intés, az ószövetségi passzusok „helyes” értelmezésének és követésének szándéka érződik, az utóbbiakban pedig a korai városiasodás tünetei, a helyhatóságoknak a közrendet szabályozó, immár szankciókkal kísért törekvései térnek rendre vissza. A dörgedelmek

és statutumok ismétlődései azonban épp a tilalmak hiábavalóságára, a beavatkozási kísérletek kudarcára világítanak rá. Bármilyen is volt hát az ország közállapota, a nemesség és parasztság „tombolt”, járta a „fertelmeskedő és bujálkodó” táncot, a párostáncaink formálódását hírlul adó „tapogatós táncokat”, nem is szólva a fegyveres hajdútáncról, melynek emlékei több, mint két évszázadból maradtak fenn. Úgy tűnik, a véresen hullámzó katonai-politikai állapotok ellenére is e századokban meglehetősen virágzó táncművelés uralkodott, amely — mint ezt Balassi Bálint és Apó Péter frásztörödékei tanúsítják — a reneszánsz táncművelés emlékeivel, illetve gyakorlatával is megfert.

A XVIII—XIX. század fordulóját, s a körülvevő évtizedeket vizsgálva feltűnik, hogy mennyire megnő az érdeklődés a tánc iránt, akár az akkori társadalmi rétegekben, akár a bontakozó kulturális intézményrendszerben. Ez a cselekvő érdeklődés a felvilágosodás és a *nemzetté válás folyamatának* kétségtelen része, legalábbis kísérőjelensége. Ami az *iskolákat* illeti, Szombathelytől Csík megyéig tanúsítják adatok, hogy a pásztortáncok bevonultak az iskoladramákba. (NB.: ebben a fordulatban épp a jezsuiták bábáskodtak.) Emlékezetes továbbá, hogy az 1820—30-as években a keszthelyi Georgikon „Helikoni ünnepségein” ugyancsak a pásztortáncok alkották a rendre visszatérő szabadtéri látványosságot — mai szóval: fesztiválattrakciót — a mezőgazdálkodást tanuló fiatalok előadásában. Tovább lépve tapasztaljuk, hogy a *korai magyar vándorszínészet* küldetésstudatának és repertoárjának milyen integráns részét alkotta a nemzeti tánc, amikor az egyes színművek előadásába rendszeresen beiktatták a különböző nemzeti „magántáncokat” vagy a kis csoportokra szabott koreográfiákat. Feltűnik itt, hogy a beapplikált táncjelenetek az adott drámának, korai népszínműnek többnyire *nem* alkották szerves részét; a nemzeti zene és mozdulat inkább betoldásként, közjátékként, esetleg felvonászáróként szerepelt, dramaturgiailag alig illeszkedve az adott darab gondolat- és cselekményfolyamatába. Valószínű azonban, hogy épp ezt a tökéletlenséget és szerveslenséget kell megbecsülnünk. A funkcionálásnak ez a módja ugyanis nyíltan elárulja a színtársulatok fellépéséhez fűzött közváramozást. A nemzeti táncnak egyszerűen meg kellett jelennie, és közönségükkel együtt a vándortrüppök a megjelenítést épp akkor érezték teljesnek, ha ezt az igényt ki-elégítették, akár a dramaturgiai tökély rovására.

Az 1830—40-es években a *társadalmi táncművelés* változásai is sűrűsödnek. Nemzeti táncművelésünk ezt a periódust úgy rögzíti, mint a „*csárdásmozgalom*” bontakozásának és kivirágzásának szakaszát. A társadalom mozgósításának indítéka ismeretesen úgy szólt, hogy társas összejöveteleinken, bálainkon, táncban is legyünk magyarok, s ne az „idegen módot” utánozzuk. Nos, ma már tudjuk, hogy ez a folyamat közel sem volt ellentmondásoktól mentes, hiszen az újnak és nemzetinek szánt csoportos kompozíciókhoz, „körmagyarokhoz és nemzeti füzértáncokhoz” külső példák, cotillonok adtak formálási fogódzót. Mégis tény, hogy kivált a nagyvenes évektől az ilyen vagy olyan elnevezésű csárdás az arisztokráta és polgári báloknak már elengedhetetlen programpontja lett, s az már alig szorul említésre, hogy a vidéki táncos megmozdulásokon természetesen megerősödött a helyi néptáncok kultusza.

A széleskörű igény hatására új fejleményként a szabadságharc előestéjén néhány apró *hivatásos előadóegyesület* is szerveződött: cigányzenekarok alakultak verbunkosok és csárdások előadására, kiegészülve néhány táncossal, bemutatni országnak-világnak nemzeti zenei és tánc kultúráinkat. Az együttesek műsoráról, stílusáról alig tudunk valamit, az adatokból csupán az derül ki, hogy a csoportok a nemzeti küldetéstudat és a korai kereskedelmi kereslet-kínálat szorítói között működtek, hogy Londontól Törökországig szerepeltek, s hogy még a szabadságharc bukása után, emigránsként is képviselték kultúránk színeit külföldön. Dícsőséges vagy nyomorgó létükben — nem túlzás talán a párhuzam — szinte megelődgezték az 1950—70-es évek Magyarországnak kulturális külképviselését.

Mindent egybevéve kitűnik, hogy társadalmunk különböző rétegei a múlt század első felében egyformán fontosnak tartották nemzeti tánc kultúráink felkarolását. Ráadásul ez a közmegegyezés szervesen kapcsolódott a nagy európai áramlat, a *romantika* követelményeihez. Mert hiszen a romantika a nemzeti jogok, érzések, színek és sajátosságok kifejezését felettébb fontosnak tartotta. Ezen az általános kapcsolódáson túl azonban két konkrétabb kapcsolatot is érdemes kiemelni.

Ismert tény, hogy az európai balett korábbi klasszicista vagy mitológiai tárgyválasztásával szemben a romantika a szabadabb, egyben szélsőségebbé téma választást kedvelte. Olyan témákat, helyszíneket, életszférákat helyezett előtérbe, melyekben a földi lét ábrázolását más nemzeti, esetleg egzotikus helyszínek ellenpontoszták, vagy pedig a túlvilági szféra, a mennyei tündérvilág, gonosz alvilág megnyilvánulásai.

Nos, a stílus máig is emblématisz darabja, a *Giselle* már 1847-ben, a párizsi ősbemutató után mindössze hat évvel került színre a pesti Nemzeti Színházban, jelezve a hazai fogékonyságot az európai fejlemények iránt.

A romantika vívmánya, egyben követelménye, a *légiesség* igénye ugyancsak megjelent hazánkban, mégpedig sajátos nemzeti fejlemény formájában. Elvégre Marie Taglioli, Carlotta Grisi és mások spiccelése mind a *női* előadást kvalifikálták a romantikában, míg nálunk Farkas, Fitos és Veszter fellépése épp a férfispiccelést tanusította. Most tündöndhetünk, hogy a jelenség felbukkant-e más országok tánc kultúrájában, vagy hogy nálunk ez a magasba törés, férfi-pipiskedés nem valami félreértése vagy túlhajtása-e a legfrissebb nyugati áramlatnak? Legyintés helyett a kérdés további kutatást érdemel, megfontolva, hogy a kaukázusi népek — dzsigitek, oszétok és főleg grúzok — tánc kultúrájában a férfiak spiccelése ma is alapvető követelménynek számít, s nincs sok valószínűsége annak, hogy e berendezkedésükben a nyugat-európai romantikától kapták volna az impulzusokat.

A formálódó magyar társadalom — ezt bátran vallhatjuk — a múlt század első felében minden állami rendelkezés nélkül fontosnak tartotta nemzeti tánc kultúráink építését, miközben az európai jelzésekre is fogékony maradt. A tapasztalható, sokrétű dinamizmus pedig jól szolgálta a hazai tánc művészet autonóm fejlődését.

Azaz szolgálta volna, hiszen a szabadságharc bukása és a Bach-korszak a

művészetekben is visszaeséssel járt. Legfejlebb az újjáéledő és vegetáló színtársulatokról olvashatunk, melyek tánc-pártolásában új előjellel ismétlődtek a reformkori politikai indítékok. Shakespeare-hősök keltek fel kriptájukból a véres tragédia után, valami csárdás-szerűséggel ropták el apoteózisukat, a tánc nyelvén bízva nézőiket.

A kiegyezés kétségtelen változást hozott, s úgy tűnik, nagyon lassan, de több vonatkozásban is újra indult a fejlődés a trianoni békéig. Megerősödött a nemzeti táncművelés megmutatásának igénye, megkezdődött a polgári társastáncművelés térhódítása is, alkalmilag az európai táncművészeti újítás jelei, üzenetei is feltűnnek.

Bármilyen nemzeti táncművelésnek az elemi feltárás, anyagismeret lehet az előfeltétele. Ezt tekintve feltűnő, hogy a század utolsó harmadában az etnográfia az egész Kárpát-medencében igyekszik feltárni a helyi hagyományokat. Az természetes, hogy a verbális rögzítésre alkalmasabb népköltészet és szokásrend jut elsőbbséghez, mindamellett a zene és tánc iránti igény is jelentkezik, mégpedig nemcsak a folyóiratok hasábjain, hanem olykor látványosabb formában is. Az utóbbira példa lehet az 1896-os millenniumi kiállítás, amelynek helyszínén, a budapesti Városligetben parasztfalut rendeztek be, s táncbemutatókat is tartottak a vidékről hozott táncosokkal. A nevezetes Kállai kettőst is ebben az ős-skanzenben mutatták be a látogatóknak. A másik számontartott példa: a 90-es évek elején a budapesti Operaház a Csárdás és a Viora c. balettekben — túl a népies tárgyú librettó előírásain — eredeti néptáncbetéteket mutatott be, messzi vidékről hozott táncosokat léptetett fel nézői előtt. Itt már elég megfoghatóan felbukkant a nemzeti táncjáték kialakításának igénye, és sajnálni kell, hogy ez a szándék később nem erősödött meg.

Maradván az Operaháznál, azt is sajnálatosnak tarthatjuk, hogy a világháborúig a színház — eleget téve a szórakoztató és reprezentációs igénynek — az európai balett-termésből főleg a könnyed és látványos darabokat vette át, illetve adaptálta. Így a klasszikus-romantikus balett olyan igényesebb vonulatai, mint a dán és az orosz iskola repertoárművei hosszú ideig ismeretlenek maradtak nézőink előtt.

Arról nincs tudomásunk, hogy a századforduló táján a budapesti Operaházon kívül az ország bármely városában önálló balett- vagy balettrepertoár létezett volna. Mégsem lesz érdektelen egyszer széttekinteni egykori vidéki nagyvárosaink között. Hiszen köztudomású, hogy a Kárpát-medencében a vidéki színházak mintegy 70-80%-a a kiegyezés és az első világháború között épült, s ez a kőszínházakhoz kötődő színházi kultúra a táncnak is teret adhatott. Másrészt talán még fontosabb, hogy e nagyvárosok — Pozsony, Kassa, Ungvár, Nagyvárad, Kolozsvár, Arad, Temesvár — történelmi hagyományait folytatva hamarosan ipari és kulturális gócpontokká nőttek ki magukat, pezsgő szellemi élettel, a művészetek iránti fogékonysággal. Adódhat tehát még felfedezés, de az már nem is meglepő, hogy 1902-ben — magyarországi szereplésén — Isadora Duncan a főváros mellett Pécs, Arad, Temesvár, Szeged és Debrecen pódiumain is felléphetett az új idők új táncaival.

A kiegyezés és a világháború közti periódus egyben a polgári táncmesteri hivatás és életmód kiformalódásának, sőt térhódításának időszaka. Rövidebb kurzusokra kisvárosokban és falun megjelennek a tanításból élő tánctanárok, hogy közvetítsék az akkori nyugat-európai illemet és divattáncot, sőt, a korábbi arisztokratikus táncok letranszponált darabjait (menüett, pas de quatre = „Padra Kati”, polonéz stb). Továbbá, hogy munkálkodjanak a századforduló után nagyobb jelentőségű ún. műmagyar tánc stilsztikáján, s közben óhatatlanul befolyásolják a parasztság táncfolklórját. Tudjuk, de már a XX. század tánc kutatásából, hogy az átadás-átvétel folyamata mindkét irányban megtörtént.

Ha summázni kívánjuk a tánc és a társadalom, illetve a tánc és az állam viszonyát a cezurának tekinthető I. világháború előtt, nagyjából egy liberális berendezkedés körvonalai rajzolódnak ki, e berendezkedés előnyével és hátrányával együtt. Az állam sem különösen gátló, sem különösen pártoló formában nem avatkozott be a tánc kultúra alakulásába. Nem tudunk tilalmazó jogszabályokról, az erősödő városiasodásban gyökeret verhetek a polgári tánciskolák, a paraszti szokásrendet és tánc kultúrát is inkább a gazdasági szorítók vagy a divathullámok befolyásolták, mintsem hivatalos előírások. A pártolatlanságot leginkább a táncal kapcsolatos intézményesülés hiányán mérhetjük le. Amikor már régen működik a Zeneakadémia, Magyarországon nincs sem táncos előadóművészeket, sem táncmestereket vagy balettmestereket képző iskola, a tudás hivatásos körökben is „lábról-lábra” száll. Hasonlóan hiábavaló lenne bármifajta nemzeti táncarchívum nyomait keresni, holott a századfordulón a történeti és képzőművészeti gyűjtemények már megalapozódtak, s Vikár, Bartók és Kodály munkássága nyomán az etnomuzikológiai kutatás és gyűjtemény előképe ugyancsak megjelent. Ami pedig a színházi tánc kultúrát illeti, azt csak a jövő kutatása fedheti fel, hogy pl. Pozsony vagy Kolozsvár színházának tánc-részlegei a századfordulón mennyire voltak jogosak és képesek önálló megnyilvánulásra és repertoárfejlesztésre. A budapesti Operaházban mindenesetre érvényre jutott az az akkor is és többnyire ma is érvényes európai színházi modell, mely szerint a zenei irányítás és az operaprodukció az elsődleges, s a balett mint műfaj és előadótétel inkább kiegészítő, melynek csupán korlátozott előadásszámban és gyakran determinált hangvétellel van módja önálló megmutatkozásra. Az egykori előadásszámok utólagos statisztikája bizonyára árnyalhatja ezt a képet, mindamellett valószínű, hogy az autonóm táncművészeti művelésére hivatott egyetlen professzionista társulatot nem tekinthetjük önállónak ebben az időben.

Milyen következményekkel járt a trianoni béke a magyar tánc kultúrára nézve? Az ország elvesztette területének több, mint kétharmadát, népességével együtt, s ez nemcsak a magyar anyanyelvű lakosság jelentős részének kívülrekesztődését hozta magával, hanem azt is, hogy a maradék rész agrárnépessége etnikailag már óhatatlanul kevésbé tagolódott. A paraszti tánc kultúra a maradék országban kényszerűen homogénebb lett, s egyszerűen nem lehetett számolni többé olyan táncdialektusokkal — felvidéki és szlavóniai, különösen pedig erdélyi táncokkal —, amelyek történeti értékükön túl stílusukkal, formavilágukkal is nagy értéket képviseltek a nemzeti palettán. Különös módon e kényszerű homo-

genitás következménye jóval később, az ötvenes-hatvanas évek színpadi táncában is jelentkezett, sőt akkor mutatkozott meg igazán. — A másik veszteség ismét nemcsak önmagában, hanem távlati hatásaiban is megmutatkozott: a már említett polgárosodó városok elcsatolásával — ismételjük csak meg: mindenütt színházak, lapok és folyóiratok, irodalmi-művészeti társaságok működtek — a táncművészet potencionális műhelyei is elvesztek, melyek idővel hozzásegítettek volna a gazdagító alternatív kínálathoz. Mindezzel 1920. után immár számolni nem lehetett, azzal viszont igen, hogy az új helyzetben menthetetlenül megjelent „a főváros, mint kulturális vízfej” státusa. A számontartható változások, kezdeményezések ezután már a táncművészet ügyében is a fővárosból indultak ki, s jórészt ott is maradtak. Ugyanígy a külföldről jövő impulzusok, új táncirányzatok vagy vendégjátékok hatása szintén a főváros társadalmára szorítkozott.

Mindeközben, egészen a II. világháborúig a nagybetűvel írandó Állam a tánc ügyében nem vállalt sem ideologikus irányító szerepet, sem jogszabályokban mérhető szerepkört. Utólag ezt nevezhetjük liberalizmusnak, mondhatjuk nemtörődomségnek, de tény, hogy az állam nem tilalmazott, viszont mecénási feladatokkal sem fáradt (pl. iskola- vagy társulatalapításokkal). A kisebb kivételeket természetesen érdemes számontartani. Ideológiai értelemben pl. azt, hogy a „keresztény-nemzeti kurzus” jegyében a már említett „műmagyar” táncokat a közönségyeleteken erősen preferálták, s ez meglehetősen tartós táncszemléleti-stilisztikai utóhatással járt. Az is tény, hogy a harmincas években a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, valamint a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal anyagilag több ízben támogatta a Gyöngyösbokréta mozgalmat. Az utóbbi pártolásokat azonban végső soron alkalminak kell minősíteni, miképp az olyan sújtó hatású rendelkezéseket is, mint nem sokkal a háború előtt a Muharay Elemér által alapított Fóti Faluszínpad csendőrségi feloszlatását, vagy már a háború folyamán az orosz szerzők és műveik, így a Petruska levételét is az Operaház repertoárjáról. Általános rendelkezés csupán egy ponton regisztrálható, a tánciskolák működésének tárgyában. A hivatali álláspont azonban inkább rendészeti, mintsem kulturális megközelítést mutatott, vagyis a szabályozás a belügyi, s nem a kultusz-tárca hatásköre maradt. Táncművészetünk alakításában tudomásunkkal a VKM sem kezdeményezést, sem kockázatot nem vállalt, s az utóbbit épp eléggé megvilágítja A csodálatos mandarin közismerten hányatott sorsa.

Nos, ha a hivatalos államrend tartózkodott, talán a társadalom önszerveződése hozott újat? Valóban, *több irányzat, szerveződés, mozgalom* érdemel említést, jellegzetesen inkább már a harmincas évekből.

A színpadi aspektusokkal kezdve: külföldi példák, tapasztalatok nyomán már a húszas években megjelenik a *mozdulatművészet*, amely az emberi én bensőbb érzéseit, kitöréseit, megrendüléseit és harmóniáit kívánta érvényre juttatni, bevallottan vagy bevallatlanul a klasszikus balett esztétikai ideáljával szemben. A két legnevesebb iskola, az Isadora és Raymond Duncan alapvetéséből kiinduló Dienes Valéria, valamint az Émile-Jacque Dalcroze ún. ritmikai iskolájából építkező Szentpál Olga iskolája és együttese alkotta e téren a legfontosabb vonulatokat, mellettük azonban még számos prominens személyiség alapított iskolát és együt-

test, különbözőképpen motivált esztétikai és működési platformmal. Kállai Lili, Berczik Sára, Madzsar Alice, Rózsa Magda, Mirkovszky Mária és mások tevékenységére utalva azonban itt legyen elegendő annak említése, hogy a hazai mozdulatművészetnek ma már eléggé áttekinthető az irodalma (dokumentumok, memoárok). Így inkább azt az összegező kérdést érdemes feltenni, hogy a mozdulatművészet egésze mennyire volt hatékony az akkori társadalom szellemi életében.

A válasz nem lehet igazán megnyugató, s nemcsak azért, mert az irányzat a fővárosra, s azon belül is inkább a felsőbb polgári rétegek részvételére korlátozódott (kivételnek talán Madzsar Alice tevékenységét jelölhetjük meg), vagy mert a táncosok zöme szükségképpen pályakezdő műkedvelőként, nem eléggé felkészülten látott feladatához. A mintának tekintett német „új tánc” mozgalomból is megöröklődött két tehertétel. Az egyik, hogy — leszámítva az olyan nagyokat, mint Lábán, Jooss, Wigman, Kreutzberg, Palucca — az expresszivitás igényéhez számos iskolánál nem csatlakozott a technikai-formálási-kifejezési igényesség, felkészültség és változatosság. (A fennmaradt dokumentumok és rekonstrukciók nyomán az összhatást úgy lehetne meghatározni, hogy a színpadon különböző vonulások váltakoztak szuggesztív igényű pózokkal és tablókkal, vagyis mintha épp a dinamikus tánc-evolúció maradt volna ki a formálásból.) A másik momentum — s ez a német és magyar szakirodalomból egyformán igazolható —, hogy miközben az „új tánc” teljes joggal harcolt a színházi habituék ájuult balerínakultusza ellen, maga is jellegzetesen női mozdalom maradt, nem nélkülözve a szüfrasztett-vonásokat. Mindez nem sokkal járulhatott a hatékonysághoz, s ezt annak ellenére kell állítani, hogy épp Dienes Valériát és Szentpál Olgát a magyar tánc-történetben kiemelkedő kultúrájú személyiségként illik számontartanunk. Az egész irányzat megítélésében pedig azt sem téveszthetjük szem elől, hogy a tánc másképpen való megközelítésére az első lépések mégis megtörténtek, továbbá, hogy a történelmi léptékkal mérendő idő túlon túl rövid volt ahhoz, hogy a hazai mozdulatművészet markáns stílusokban és művekben forrja ki magát. Ehhez pl. virágzó hazai tánckoncert-életnek is léteznie kellett volna. Az igények viszont ebben a vonatkozásban éppen csak ébredtek századunk negyedik évtizedében, s tudjuk, az igényt nagyrészt épp a mozdulatművészet képviselői táplálták.

A negyedik évtized *színházi* kultúráját szemlélve megállapítható, hogy az időszakban valami lassú, bár még nem átütő hatású erjedés, érdeklődés indult meg a művészi tánc iránt. Itt olyan jelenségekre utalhatunk, mint a fővárosi Nemzeti Színház néhány erősebben táncosított produkciója Milloss Aurél bekapcsolásával, vagy mint a prominens mozdulatművészek részvétele a színházi életben, önálló esteken vagy prózai művek kiegészítéseként. A kérdéskörnek mára ugyancsak elérhető az irodalma, legfeljebb azt nem tudjuk még, hogy a vidéki színházak hogyan viselkedtek. Egyetlen kivétel: a szegedi színház 1936-os önálló balettestje, valamint a városi Szabadtéri Játékokon Az ember tragédiájának néhány ponton táncosított kivitele; mindkét akció Milloss Aurél munkásságához fűződik. — E lassú folyamatban az a feltűnő, s többé-kevésbé dokumentálható is, hogy ezúttal mintha a színész-társadalom mutatott volna érdeklődést a művészi tánc iránt, s ilymódon kapcsolódhattak a színpadot igénylő koreográfusok.

A budapesti Operaház balettjének fejleményei a megfelelő szakirodalomból mára ugyancsak áttekinthetők. Ide csupán az tartozhat, hogy a bemutatott művek — koreográfusuk elsősorban Brada Ede és Rezső, Jan Cieplinski és Harangozó Gyula, alkalmilag Milloss Aurél — számszerűségére a negyedik évtizedben valószínűleg nem lehet sok panaszkodnivaló. Mindamellet, a nemzetközi összehasonlítás tükrében még nem vallhatjuk, hogy a társulatnak markáns arculata alakult volna ki. Lehetéges, hogy ebben az évtizedben érvényesültek először igazán a mindenkori repertoárszínházak még és már nyomasztó szorítók, várakozások. Azaz érvényesült a balettnek a színházi hierarchián belül elfoglalt, mérsékelt előkelő helye, érvényesült a régtől ismert elvárás, hogy „a balett csak legyen szép és szórakoztató”, ugyanakkor viszont a nemzeti és korszerű színpadi tettek iránti igények is ébredtek, miközben a klasszikus örökségben halmozódó tartozásból is illett volna törleszteni. Természetesen számos bemutatott művet okkal, megbecsüléssel tartunk számon — Petruska, József legenda, A fából faragott királyfi, Karnevál, Francia saláta, Rómeó és Júlia, már a negyvenes években a Prométheusz teremtményei, Boleró —, a teljes termésből azonban nehezen rajzolható ki bármifajta pregnáns vonulat. Talán azt az egyet kivéve, hogy Harangozó termékeny komédiázókedve és groteszkbe áthajló egyéni táncstílusa szerencsére már korán érvényesült.

Mégis, az ebbe vagy abba az irányba tett lépések inkább jelképesnek minősülnek. A nevezetes Gyagilev-repertoárból A háromszögletű kalap mellett a Petruska átültetését helyesnek, de kevésnek mondhatjuk; a gyagilevi példálózás talán inkább abban igazolódik, hogy a budapesti társulat is ebben az időben elsősorban az egyfelvonásos formátumú darabokat kedvelte. De voltaképpen a nemzeti balett kezdőlépésének kialakított Csárdajeleneten is tűnődni kell. Mert az talán természetes, hogy a darab táncbeli stiliztikáját már az ötvenes években avultnak érezhette a tájékozottabb néző, holott lehetséges, hogy az 1936-os bemutató idején még nem tűnt annak. Annyi azonban bizonyos — és ezt nem is lehet megideologizálni —, hogy az új magyar zeneművészet, Bartók és Kodály idején a balett partitúrája már legalább egy generációnyi stílári avultságban szenvedett.

A színházi életnél tartva még egy társulás kíván említést, melynek nem volt saját színháza. A tájékozott olvasó már sejti, hogy csak a Magyar Csupajáték nevű tömörülés jöhet itt számításba. Emlékeztet, hogy Paulinyi Béla és Milloss Aurél vezetésével ez a társulás csupán rövid ideig, 1938/39-ben működött. Miért kell hát regisztrálnunk? Egyrészt azért, mert többnyire már hivatásos előadóművészeket foglalkoztatott, akik feltehetően eredeti munkahelyükön kielégületlenül érezték magukat. Másrészt még inkább professzionista, mégpedig elismerten professzionista csoportnak számít az a szerzőgárda (leginkább Kodály, Lajtha, Veress Sándor, Farkas Ferenc neve érdemel említést), amely valami mást kívánt alkotni, mint amit hivatalos foglalkoztatási köre megengedett. Ez a „valami más” pedig — hangsúlyozhatjuk harmadjára — az egész vállalkozás megjelenése és stiliztikája volt. Vagyis koncertszerűen egybefűzött rövid darabok, enyhén dramatizált művek előadására törekedtek, mégpedig a népművészetből kiindulva, egyaránt

hasznosítva a szövegköltészetet, a népzene és néptánc impulzusait. A társulás ebben is mást, újat adott az egykori pódiumok választékában.

Ha visszatérünk a alapkérdéshez, hogy ti. az állam hivatalos tartózkodásával szemben mit hozhatott a társadalmi szerveződés, a különböző *népművészeti mozgalmakat* kell még érinteni. Mára már elég ismert, hogy a negyvenes évektől a regőscserkészlet, valamint a különböző egyházi ifjúsági szervezetek (KALOT, KIE) egyre erősödő érdeklődést tanúsítottak a néptánc iránt, s a különböző csapatokban, egyesületekben mind jobban kultiválták a zene- és táncfolklor akkor elérhető darabjait. A társadalmi kisugárzást tekintve ezek a mozgalmak zömmel az értelmiségi ifjúságot érintették, míg a parasztság a Gyöngyösbokrétaban, hivatalosan a Bokréta Szövetségében vált érdekeltté. Az utóbbi, 1931-től datálható mozgalomról mára ismét tekintélyes dokumentáció született, így újból elegendő a legfontosabb jellemzők felsorolása. Ilyen pl., hogy már a háború éveiben éppen 100 falu, vagyis 100 népművészeti együttes vett részt a megmozdulásokon; hogy Paulinyi Béla által irányított vállalkozás már a harmincas évek közepén szoros kapcsolatra lépett az idegenforgalommal (népművészeti bemutatók a fővárosban és vidéken, társasutazások és lovastúrák szervezése a vidéki népművészeti eseményekre); hogy századunkban a különböző csoportok, „bokréta” képviselték elsőnek külföldön a magyar népművészetet. Fontos jellemző az is, hogy a csoportok a helyi hagyomány felújítására és bemutatására vállalkoztak, más vidék tradícióját tehát nem vették át műsorukba, viszont fogékonyságot mutattak a népművészet minden megnyilvánulásmódja iránt, noha tisztán táncos karakterű együttesek is bőven működtek. A csoportok egyértelműen színpadi megmutatkozása pedig — mert hiszen a színpad elkerülhetetlenül méretezést, szerkesztést, beállítást követelt — már a maga idején előhívta az „eredetiség és feldolgozás” feszültségét, „a hiteles hagyomány és a koreográfia” ellentétpárját, ami számos vitához vezetett, s ami aztán ideológiai hagyatékként a későbbi évtizedekre is örökségül maradt.

Az utóbbi momentum jól illusztrálja, hogy kevéssel a II. világháború előtt már az új típusú *szemléleti* problémák is megjelentek. S itt kár volna tagadni, hogy az időszakban egy másik ellentét is meggyökeresedett táncos berkekben, nevezetesen az „urbánus-népi” ellentét, leginkább a mozdulatművészet és a népművészeti mozgalmak pólusai alapján. A jelenséget tekinthetjük úgy, mint az irodalmi-szociológiai, sőt közéleti ellentétek táncművészeti lecsapódását, de lehet, hogy a hazai táncművészet autonóm fejlődésének adott fázisa alapján valamilyen ellentét egyébként is kialakult volna. Mindenesetre ez a szemléleti-hovatartozási feszültség is örökséggé vált a későbbiekre.

A teljesség megkívánja annak rögzítését is, hogy kb. a harmincas évek közepétől megkezdődik a táncfolklorisztikai kutatómunka: előbb Gönyey Sándor, majd a II. világháború előestéjétől Molnár István készít keskenyfilmeket eredeti néptáncokról. Fogyatékos technikai felszereltséggel (csak némafilmek készülhettek, rugós meghajtású gépekkel), igazi háttér-intézményt nélkülözve születtek meg az első dokumentumok. Azóta, fél évszázad alatt rengeteget fejlődött a képtechnika, viszont a *teljes magyar tánc kultúrát* felölelő nemzeti archívum 1991-re sem jött létre.

A II. világháborút követő történelmi periódust vizsgálva az 1946-48. közötti időszakról megállapítható, hogy nem volt kedvezőtlen a tánckultúra számára. Semmi értelme nincs az akkori állapotok idealizálásának, mégis mondhatjuk, hogy a háborús romok, véresvesztések (pusztulás, deportálás, hadifogság, emigrálás, öngyilkosság — sajnos, mindenre akad példa), a tomboló infláció, majd az új és erősödő politikai feszültségek ellenére is a magyar tánckultúra művelői biza- kodtak és újrakezdtek. Korábbi irányzatok, iskolák és együttesek alapozódtak új- ra, sőt új együttesek születtek, Lugossy Emma és K. Kovács László bekapcsoló- dásával a némafilmes táncrögzítés is folytatódott, a formálódó új intézményrend- szerek pedig — mint különösen a Szabadművelődés és a Népi Kollégiumok Or- szágos Szövetsége — a néptánc szervezetszerű pártolásának ugyancsak helyet ad- tak. Az állam mindeközben nem vétózott, rendeletekkel vagy irányelvekkel nem emelt akadályt a bontakozás elé. Némi kulturális skizofrénia ugyan érvényesült, amit jól illusztrált, hogy A csodálatos mandarint a szegedi balett 1949. januárjá- ban és Lőrinc György koreográfiájával már Bartók és Lengyel Menyhért előírá- sának megfelelően mutathatta be, míg Budapesten ez nem volt lehetséges; az Operaházban az 1956-os Harangozó-bemutatóig csak átmódolt librettóval és színpadképpel mehetett a darab. A példázat azért mégis inkább kivétel.

A megvalósítható lehetőségek széles körét jól megvilágítja két nagyon külön- böző bemutató fórum választéka 1948. első feléből. Az Operaház 1948. február 27-én rendezett premier-estet, majd március 22-én egy újabb bemutatót. Az első alkalommal a Gyagilev-repertoár két darabjának új értelmezése is szerepelt, a második estet koreográfusként a francia Janine Charrat, a modern tánc elkötele- zettje jegyezte. És nem okozott gondot, hogy a két esten Debussy, Bartók, Ravel és Sztravinszkij muzsikája hangzik fel a zenekari árokból. A másik fórum a má- jusban Gyulán megrendezett „48-as centenáriumi táncverseny” volt, melyen az ország néptáncgyütteseinek szolistái versengtek. Itt a színek kaleidoszkopikus gazdagságán túl a fenntartó erők sokfélesége érdemelt figyelmet. Szerepeltek egy- házi iskolák táncosai, regőscserkészek, új nagyüzemi és szakszervezeti együttesek, megjelentek a bokrétások és a körükön kívül eső paraszttáncosok, közép- és főis- kolák küldöttei; együttvéve valami összetársadalmi részvétel érződött. — A példák azért megvilágító erejűek, mert bátran állíthatjuk bármelyik fórumról, hogy ha- sonló, a tavaszihoz fogható megmutatkozása már 1948 decemberében sem lett volna lehetséges. Mert jött „a fordulat éve”.

A fogalom mindazoknak ismerős, akik valaha találkoztak az államosítások, a szövetkezeti átszervezések, vagy épp a Rajk-per eseményeivel, átértékelték a kitelepí- téseket vagy az intézmények és utcák átkeresztelését. Kevesebben tudják, hogy ez az év — nagyjából az 1948/49-es színházi évad időtartamával azonosíthatjuk — a tánckultúrában is erőteljes változást hozott. Pontosabban: az *első, nyílt ál- lami beavatkozást* és következményeit. — A krónikás itt egy pillanatra zavarba jön, mert egy történelmi esszéhez egy anekdotikus, viszont nélkülözhetetlen ada- lékot kell bekapcsolnia. Forrása pedig Rábai Miklós, az esetet ő idézte fel e so- rok írójának az ötvenes évek közepén, mint sokáig lappangó vagy tudatosan elta- kart személyes emléket.

Az történt, hogy 1949-ben egy alkalommal egybehívták a legelső Táncszövetség vezető személyiségeit. Valószínűleg az év első hónapjaiban lehetett, mindenestre már állt a frissen felállított Népművelési Minisztérium, hiszen az értekezletet is Révai József miniszter hívta egybe, ő elnökölt. Rábai elbeszélése szerint elég drámaian kezdődött a tanácskozás. „No elvtársak — kezdte a miniszter —, hát ki volt az elvtársak közül narodnyik?” Rábai, Vitányi Iván és tán még László-Bencsik Sándor állt fel. Megszégyenülten lóbálták a karjukat. Amikor leülhettek, megismétlődött a kérdés: „És elvtársak, ki volt az elvtársak közül mozdulatművész?” Senki nem mozdult. „Ejnye, Szentpál elvtársnő, Ortutay elvtársnő (talán még más nevet is említett), hiszen maguk is mozdulatművészek voltak!” A kettős rápirítás után pedig a miniszter deklarálta a hivatalos álláspontot: „Elvtársak, azért a magyar népi demokrácia mégis inkább a narodnyikoknak ad igazat!” És kifejtette, hogy az új államberendezkedés a balett és a néptánc útját tekinti járhatónak és járandónak, míg a többi irányzat nem kívánatos. — Ez volt hát az első alkalom, amikor az állam elvileg is véleményt nyilvánított a tánc ügyében, s amikor az államvezetés párbeszédbe bocsátkozott a társadalommal, szakmai képviselőivel (elvégre a Táncszövetség társadalmi szervként tömörítette az akkori szakma krémjét), s ugyancsak az első alkalom, amikor a dialógus már sem volt dialógus, hiszen az intenciók „miheztartás végett” hangzottak el.

Nincs mit dramatizálni újból a már megtörténteken, de tény, hogy hamarosan megindult a harc a „burzsoá, dekadens” mozdulatművészet ellen. Am addigra — ez sem érdektelen — a néptánc is megkapta a maga horogütéseit, hiszen 1948-ban belügyminiszteri rendelettel (lehetséges, hogy még épp Rajk László írta alá) felszámolták a Gyöngyösbokrétát és a Cserkész Szövetséget, vagyis két társadalmi bázis is megsemmisült. A rendszerváltás likvidációs politikájából a Szabadművelődés, 1949-ben pedig a NÉKOSZ sem menekülhetett. Mindamellet a néptáncosok számára több csatornán is megvoltak az átépülés lehetőségei, elsősorban az újabb együttesekben, míg a mozdulatművészet iskolai vagy színpadi kultuszára többé már nem nyílt esély.

A történelem alakulásának ezen a pontján, melyet csakugyan rendszerváltásnak kell mondani, próbáljuk elfogulatlanul mérlegelni, mit nyert és veszített a magyar táncművelés a fordulattal.

Szembetűnő mindenekelőtt a *nagyarányú intézményesítés*. Egymás után alakulnak meg a hivatásos együttesek. Legelsőnek 1949-ben a Honvéd együttes, utána egy évvel az Áll. Népi Egy., s e két „nagy” mellett a karhatalamok erősen fluktuáló, egymásba olvadó kisebb csoportjai (határőr, rendőr, ÁVH egy.), melyek utódjaként majd 1958-tól a BM Duna Művészegyüttes működik. Megalakul 1950 őszétől az Állami Balett Intézet, az Állami Operaház baletttkarában pedig nagyarányú létszámfejlesztés és képzés indul; ez vezet majd el V. Vajnonen és K. Armasevszkaja irányításával A diótörő lenyűgöző bemutatójához. Közben, a szakmai szellemi-társadalmi élet egybehangolására és orientálására már 1948-tól működik az első Táncszövetség (utóbb beolvad a Népművészeti Intézetbe, hogy 1954-ben újjáalakuljon), 1951. szeptemberétől pedig megjelenik a Táncművészet c. havilap első száma.

Az előbbieket főleg a hivatásos táncművészetet érintették. A társadalmi tánc-kultúra, az amatőr mozgalom pártolására a szintén újonnan felállított Népművészeti Intézet lett elsősorban illetékes, a maga apparátusával. Itt a táncosztály mellett az oktatási és szerkesztési osztály érdemel említést, hiszen az egyik a táncoktatóképzést szervezte és irányította, a másik pedig a tánckiadványokat készítette elő (Néptáncosok Kiskönyvtára sorozat stb). A néprajzi osztály munkája legalább két okból vált fontossá. Egyrészt a gyűjtési műveletek sorában a táncoktatás is szerepet kapott; itt alapozódott meg a későbbi MTA-gyűjtemény. Másrészt az osztályt vezető Muharay Elemér „kitalálta” a falusi népművészet ösztönzésére a „népi együttesek” mozgalmát, amivel újat is adott, de a korábbi bokréta-s együtteseknek is megeremtetten a túlélés lehetőségét. — Természetesen a Népművészeti Intézeten kívül számos más szervezet „kultúrosztálya” foglalkozkodott még a tánc ügyével. Elég, ha a DISZ, az Úttörőszövetség, a Munkaerő-tartalékok Hivatala és a különböző nagyobb szakszervezetek tevékenységére utalunk.

A nagy alapítási folyamatnak azért megvolt a maga társadalmi ára. Az Áll. Népi Együttes pl. a budapesti szabadkőműves páholy Podmaniczky utcai, kisajátított székházában kezdte el első gyakorlatait, s az ÁBI-nak is kisajátított kávéházakban kellett gyökeret vernie. Valószínűleg más példa is akadna még, de itt tán fontosabb, ha a túlméretezett intézményesítés börtönjére utalunk. Mert hiszen a létszámában talán legnagyobb hivatásos együttes, a SZOT együttes alig három évig, 1952-55 között élt. Amikor beköszöntött az első gazdasági válság, több együttesnél is csökkentették a táncosok és énekesek létszámát, a SZOT együttest pedig testületileg felszámolták. A másik elveszett vívmány: a Színház- és Filmművészeti Főiskolán a koreográfus- és pedagógusképző tanszak, amely néhány évfolyam kibocsátása után 1957-ben szintén becsukta a kapuját. (Ekkor már a Táncművészet c. lap sem egzisztált.)

Ha nem csupán az alapítványok számát nézzük, hanem az egyes táncágazatok helyzetét, valószínűleg differenciáltabb lesz a kép. A *színházi* táncműveléssel kezdve: a mozdulatművészetet fenyegető sötét előjelek az ötvenes években tökéletesen beigazolódtak. Iskolák és együttesek szűntek meg, az ágazat művelőinek pedig keserves alternatívákkal kellett megvívniuk. Volt, aki teljesen visszavonult, mások merőben idegen pályára kényszerültek, aki pedig mégis a tánc közelében kívánt maradni, átváltott a balettre vagy néptáncra, s korától függően lett táncos vagy pedagógus. — Egyébiránt a hazai kőszínházaknak sem volt sok büszkélkednivalójuk. Tudomásunkkal egyedül a miskolci színház tett lépéseket, már 1956-ban, hogy saját balettkart és önálló balettestet tartson fenn, ám egy igazgatóváltás hamar elsöpörte a felépített eredményeket. Az indifferens fővárosi színházak mellett pedig a szegedi társulatot már alig merhetjük említeni, hiszen a Zsedényi Károly, majd Lőrinc György vezetésével 1946-49 között gazdagon produkáló balett 1949-58 között egyáltalán nem tartott bemutatót. Talán nem is létezett igazán. — A miskolci és a szegedi balett sorsa van annyira példaértékű, hogy megérjen egy kitérőt.

Valamikor, évtizedekkel ezelőtt a táncos szakma naívan örvendezett, ha egy színház „többtagozatos” lett, mert hiszen akkor ugyebár „a balettnak is tere nyí-

lik". Mára már elég világos, hogy az intézményesítés szent folyamata ezen a ponton hézagos maradt, pontosabban a jogszabályozás lehetőséget adott a diszkriminatív megkülönböztetésre. Még világosabban: amilyen elkötelezettségű volt a mindenkori színházigazgató, olyan pártolást kapott a kedvenc területe, a hátrány pedig a többi részlegnek jutott. Ezért történt a tragédia Miskolcon, a drámacentrikus igazgató miatt, majd ezért kellett Imre Zoltánnak 1968-ban emigrálnia a szegedi balett éléről, mert ott meg az operacentrikus igazgató a drámai tagozat és a balett rovására pártfogolta a maga tagozatát. Lehet, a debreceni táncosok sínylődésének is ilyesmi áll a hátterében, a 60-70-es években. De hiszen az államilag gyakran favorizált Pécsi Balettnek is számtalanszor beleverték az orrát: „Vegyük tudomásul, hogy ők nem balettegyüttes, hanem színházi tánckar!”. Így hát bármi is legyen a véleményünk Markó Ivánról, 1991-es meghökkentő távozásáról, a Győri Balett alapítása idején tökéletesen igaza volt neki is, táncosainak is, amikor foggal-körömmel harcoltak önálló testületi létükért. — Mondhatni, ezen a ponton az állam leadta a kegyúri jogokat a mindenkori igazgatónak, s ez a tény a jövőre sem jogosítja fel derűlátásra a táncművészet híveit. Nem, mert a dolog 1990-ben jogilag éppoly szabályozatlan, mint mondjuk harminc évvel ezelőtt. (Illetve a „jól van ez így” álláspont él tovább.) — De mi történt a színházi tánckultúra csúcán, az Operaház balettjénél?

Senki ne tekintse gyermeteg nosztalgiázásnak, netán időszerűtlen apologetikának, ha valljuk, hogy az ötvenes évek első fele az operabalett történetének egyik legfényesebb, felfívelő korszakát alkotta. Nagyon sok tényező közrejátszott ebben: a táncosok hite, lelkesedése, akarása, Nádasi Ferenc és Harangozó Gyula cselekvő jelenléte, a technikában és stílusban való újólagos elmélyülés, amely végül művekben gyümölcsözött, s nem utolsósorban a szovjet vendégmesterek hatása. S ezen a ponton le kell szögezni: nagyon nem volna jó, ha valaki ezeket a mestereket azonosítaná „az ideiglenesen hazánkban tartózkodó” katonai alakulatokkal. Egy Vajnonen, egy Armasevszkaja, egy Zaharov, vagy később Lavrovskij és Guszev nem gyarmatosítani jött Budapestre, netán ólálkodni a devizapénztárak körül. Nem, maguk is elég szegények voltak, itt se gazdagodhattak meg, viszont valami szent misszióstudattal hozták tudásukat és elkötelezettségüket. Lehetett tanulni tőlük stílust, technikát, szerepekben való elmélyülést és — horribile dictu — szakmai erkölcsöt. Ebből születhetett A diótörő, a Párizs lángjai, A bahcsiszeráji szökökút, s tanításuk titkos kamatai valószínűleg a Bihari nótájában, Vashegyi balettjében is érvényesülhettek. Azon persze el lehet morfondírozni, hogy az új nagybalettek időnként háttérbe szorították a korábbi és változókonnyabb szemléletű egyfelvonásosokat, de hát nem biztos, hogy erről személyesen az orosz balettmesterek tehettek. És ha valami igazán baj volt ebben a periódusban, azt csak abban jelölhetjük meg, hogy az orosz balett szakmailag elmélyítő hatása mellől már kényszerűen hiányoztak a nyugat-európai impulzusok. Mert a vasfüggönyt már leeresztették.

A balettről szólva — mert ez is rendszerváltás — lehetetlen volna elhallgatni, hogy a *balettpedagógia* egészében közel sem rendeződött minden, az alkalmi továbbképzők ellenére sem. Azzal a ténnyel ugyanis, hogy államosították Nádasi

Ferenc iskoláját és megszületett az ÁBI, az állam mintha már letudta volna magáról a szakpedagógia gondját. Sőt, mintha gyanakodva szemlélte volna a hitelesített intézményen kívüli balettoktatást. Ez már az új, „állami” szemlélet. Holott tudjuk, hogy Nádasi, Trojanoff, Lieszkovszky Tibor és Kemény Melinda, később Jeszenszky Endre mellett több magániskola is működött. A „maszek” azonban gyanús. Így, ha valaki feladatának tekintené, bizonyára csinos listát állíthatna össze a Budapesten és vidéken megszűnt magán-balettiskolákról. Ugyanakkor messze az idő, már a hetvenes évekből datálódik, amikor az állam a pécsi művészeti szakközépiskola és a dunaujvárosi zeneiskola balett-tagozatának megnyitásával a vidéki szakoktatást is támogatta. NB.: ez a támogatás is jelképes volt, az alapításokat már a helyi készség és akarat vitte dűlőre.

Nem járt jobban a *társastáncpedagógia*, sőt. A hivatali gyanakvás ezen a ponton ugyanis erősebben élt. A balettet még valamelyest védte a „szovjet atomernyő”, a társastáncosok azonban hamar megkaphatták a „bűnös, nyugati, dekadens” jelzőket. A dolgok ellehetetlenültek, mert hiszen a szórakozóhelyeken az ifjúság inkább a szvinget vagy a korai rockot pártolta, a pedagógusoknak viszont a még legálisnak minősülő foxot vagy tangót kellett tanítaniuk. Igaz, próbálkozások, mentőakciók is születtek, hogy legyenek „új magyar társastáncok”, de mára már bevallhatjuk, hogy az apró koreográfiák nem találtak igazi társadalmi visszhangra. — Nos, a magániskolák ebben az ágazatban ugyanúgy nem találhattak önálló létlehetőségre, mint a balettpedagógiában. A két ágazat pedagógusai előtt tehát nagyjából két út kezdett kirajzolódni: vagy a művelődési házakban lettek óraadók, alkalmazottak, tanfolyamvezetők (mármint, ha az adott művelődési ház egyáltalán akart ilyesmit), vagy munkaközösségekbe tömörülve („szövetkezet”?) legalizálták munkásságukat. Az utóbbi forma megint amolyan „félmaszek, félgyanús” alakzatnak s elsősorban adóalanynak minősült, nem kultúrális tényezőnek. És ezen a hivatalos beálláson a hetvenes években sem lehetett változtatni! Nem, mert a művelődési házak tekintélyes része is — csöndes állami jóváhagyással — a társastáncanfolyamot elsősorban jövedelmi forrásnak, s nem kultúrális tevékenységnek tekintette.

Valamiképpen itt már érintődik a *társadalmi tánc kultúra* ügye. Erre térve két kudarc érdemel említést. Az egyik abból az illúzióból fakadt, hogy a különböző „gyanús” divattáncokat apránként ki lehet szorítani a csárdás társadalmi visszaültetésével. Ismeretes azonban, hogy a különböző rendezvényeken megtartott „nemzeti ötperceken” túl ez a „csárdásmozgalom” már az ötvenes évek közepére teljes fiasóval járt. Egyszerűen nem ment. Úgy látszik, ez már nem a reformkor Magyarországa volt. (Az külön kérdés, hogy a hetvenes évek táncházmozgalma ekkor még gondolatban sem vetődhetett fel; a táncfolklorisztikai ismeretanyag és a politikai mozgástér ehhez egyformán hiányzott.)

A másik komplexum a gyermekek táncos nevelése, a tánc bevezetése az iskolai oktatásba. Ismét kimondhatjuk, hogy négy évtized ment el a meddő próbálkozással. Bölcs pedagógusok, tekintélyes intézmények adták le helyeslő szavazatukat az oktatás bevezetésére, és az eredmény? Itt és ott iskolai együttesek alakultak, s ha futotta elszántságból és pénzből, iskolai tánc-szakkörök is működtek. De az

alaphelyzet nem változott: a tánc nem kaphatott helyet a kötelező heti óraszám-ban. Ismerve a tantervek, tantárgyak és óraszámok iszonyú feszültségét, a jövő-ben sem lehetünk optimisták.

És a nagy favorit, a *néptánc*? A hivatásos együttesekkel határozott vívmány született; ezen a ponton mindenképpen megelőztük Nyugat-Európát. (A francia állam pl. legalább 3-4 évtizede vívódik, kacérkodik a „nemzeti együttes” gondolatával, az alapítás azonban mindmáig elmaradt.) A koreográfiai kibontakozás lehetősége és az új feltételek a korai nagyobb amatőr együtteseknél is értékes eredményekhez vezettek, mint pl. a Vasas és Építők szakszervezeti együttesénél, a Debreceni Népi Együttes és a pécsi Mecsek tánckaránál. De utánuk? Már az ötvenes évek derekán kiderült, hogy az agyonpártolás rosszra, a néptánc devalválásához vezet. Gombamód szaporodtak az apró „muszáj-együttesek”, s élükön az alig felkészült „néptánc-iparosokkal” ellepték az állami és háziünnepségeket. A primitív fabrikációk, csetlő-botló előadások láttán a korábban lelkes közönség hamar kiábrándult; 1955-56-ra jelentősen csökkent is a csoportok száma, s ez már társadalmi visszacsatolást mutat.

A húzóerőt tehát, a formálásban és előadásban lehetséges hitelt a hivatások és a vezető amatőrök szolgáltatták. Volt-e valami mozgatójuk? Úgy vélhetjük, igen: az az elszántság, hogy néptáncainknak a folklórból kiindulva *koreográfia* keretében kell érvényesülniük. Amúgy maga a megismert mozdulati választék is inkább a biztonságos megkötést, mintsem a rögtönzést tanácsolta, de elvi megfontolások is amellet szoltak, hogy az együttesvezetők a tudatos szerkesztést, beállítást tekintsék feladatuknak. És még valami hatott. Az ún. első Táncszövetség ugyanis, Noverre felújított intelmeiből kiindulva felettébb szorgalmazta a táncdráma műfaját. A sugallat balettben és néptáncban koreográfusonként különböző erővel hatott, s a tendencia nem válhatott mindent elborító színpadi valósággá. Egyebek közt azért sem, mert a hivatalos kulturális vezetés azért „annyira” nem tartotta fontosnak a táncdrámát; ez már túlment volna a tánchoz fűzött elváráson. Így az ötvenes évek első felének néptánc-koreográfiai termése főleg a szívtéken és zsánerképekben öltött testet.

Ezen a ponton nem kerülhetjük meg a kérdést: érte-e hivatalos cenzúra az ötvenes évek táncművészetét? Egy-két példa akadna, de ez valószínűleg csak morzsányi lenne a többi művészetet ért beavatkozással szemben. Inkább talán az lehet fontos, hogy az ideológiai nyomás következtében egyfajta öncenzúra is működésbe lépett, mind a korai szakpublicisztikában, mind a koreográfusok munkájában, ami pl. a műfajt, hangvételt, témaválasztást illeti. Hogy is van ez? Az állam látszólag ártatlanul sugározta intencióját: „legyetek népünk örömeinek, optimizmusának kifejezői!”, s ez az instrukció szinte perverz, ha közben a recski tábor szörnyűségeire gondolunk. Ám önmagában még nem mond ellene a tánc szellemének, hiszen a tánc többnyire valóban az emberi életöröm kifejeződése. A baj ott van, hogy ez a program mégis leszűkíti a tánc megközelítési és megnyilvánulási módjait, a derúnél nem kíván többet, s lezárja a sorompót a szuverén táncalkotás előtt. Mindez pedig nem kitalálás, spekuláció, mert ott állnak a példák. Teljes állami (és sajtó-) közöny fogadta Rábai egyfelvonásos balladait 1959-61 kö-

zött, s ugyanígy járt Molnár is a hatvanas évek első felében, amikor Liszt, Bartók és Kodály műveire bemutatta szimfonikus táncait. A kulturális vezetés „megengedte” a bemutatókat, aztán elsiklott felettük.

Folyamatokról lévén szó, eddig is át kellett, ezután is át kell lépni konkrét naptári időpontokon. Mégis meg kell kérdezni: 1956 nemzeti felkelése és a nyomába lépő „konszolidáció” hozott-e változást tánc kultúráinkban? Az elsőrendű megrendülések természetesen politikaiak, de ha a táncnál maradunk, látnivaló az egész ágazat emigrációs vérvesztése (balettben, néptáncban), továbbá a renitensnek minősített Honvéd együttes 1957-es feloszlata, hogy aztán a társulat csak nagyon lassan alapozódjék újra. Egy haszon talán született: rengeteg „muzsáj-együttes” megszűnt. A Népművészeti-Népművelési Intézet átszervezése viszont a tánc kultúrát több ponton is sújtotta.

Az állami alapítókészség egyébként nem szűnt meg teljesen, amit jelez 1958-ban a Budapest Táncegyüttes, majd 1959-60-ban a Pécsi Balett megalapítása. A hatvanas évek második felében az ÁBI bővíti tevékenységét: az Intézet társastánc-oktatóképzőt rendez, majd beindítja a néptánc tagozatot. Az utolsó alapítások — a Táncművészet c. lap újraindítása, a Népszínház táncegyüttese és a Győri Balett színrelépése — már a hetvenes évek második felére esnek.

Szemlélve a különböző folyamatokat, a hatvanas évektől megfigyelhető, hogy bizonyos fejlemények csak részben kapcsolódnak új intézményekhez; inkább az érződik, hogy az ébredező társadalmi igények lassan, s az adott szervezeti kereteken belül kezdenek feszíteni és érvényesülni. Az évtizedek során pl. így jut több mozgástérhez a *társastáncmozgalom*: meggyökeresedik a verseny tánc, csúcán a Savaria bajnoksággal; megszületnek a formációs együttesek; az egyéni és csoportos megméretésre különböző osztályú területi bajnokságok alakulnak, a hozzájuk kapcsolódó módszertani-pedagógiai fórumokkal. Mindez persze a „derékhad és csúcs”, s magáról az alaptevékenységről, vagyis a társastánc tanfolyamokról valószínűleg ma sem alkothatunk hiteles és megnyugató képet.

Vezérszavakban folytatva: *néptáncban* a hatvanas évektől kialakulnak a mecenatúra új formái, kialakul a bemutatók újabb rendszere is, s színre lép az ún. második koreográfus-generáció. A hetvenes években már a harmadik nemzedék jelentkezik, ugyanekkor a városi tánc házak (később majd a nyári tánc ház-táborok) szintén belépnek a kulturális életbe, a kórus-mozgalom mintájára pedig életbe lép az együttesek minősítési rendszere. Az évtizedhez tartozik még a magyar néptánc nagyarányú bekapcsolódása a nemzetközi kulturális életbe, akár vendégszereplések, akár pedagógiai munka formájában.

A kutatás és a tánc ház-mozgalom hatására a hetvenes években a hivatásos és amatőr együtteseknél egyaránt megfigyelhető a stílusbeli megújulás —, ez az a jelenség, amely a nyolcvanas évekre máris visszajára, uniformizáltságba fordul. A folyamat valószínűleg a táncbéli „anyanyelv” egyoldalú hangsúlyozására, a reprodukáló felfogásra és a táncbéli eszmei pangásra vezethető vissza, sőt arra, hogy maga a koreográfiai feladatvállalás is mint olyan gyakran a nemzetietlenség gyanújába esett, ami igazán képtelenség. Mindenesetre a nyolcvanas évek közepére elég sok együttes és vezetője leszámolt a koreográfiai ambíciókkal, sokan áttértek

a „nemzeti show-bussines” művelésére, s csak kevés olyan, gondolatiságában és formálásban is konzekvens testületre lehet hivatkozni, mint a dunaújvárosi Vassas, vagy a Népszínház státusát megöröklő Közép-Európa Táncszínház. A 90-es évek küszöbén előállt a furcsa helyzet, hogy míg az első és második koreográfus-generáció az 50-60-as években viszonylag szűkös mozdulati matéria, stílusismeret birtokában kívánt nagyot, fontosat mondani, addig a nyolcvanas évek táncművelői kívül-belül ismerik az anyanyelvet, csak éppen nem akarnak rajta-vele-általa beszélni, mindössze a lexikát ismétlik.

Rátérve a *balettre*, a hatvanas évektől ismét regisztrálhatjuk a Harangozót követő új koreográfus-nemzedék színrelépését, egyben konstatálhatjuk az Operaházban a fontos restanciák részleges bepótlását a nemzetközi klasszikus repertoárból és a Gyagilev-programból. A hetvenes évek már a jelenkori nemzetközi termés beszerzésének évtizede; az új művekkel és előadói színvonalukkal az operabalett egyre inkább számontartandó tényező az európai társintézmények között. Kedvezőtlen azonban, hogy a nyolcvanas években a gyarapodás üteme feltűnően lelassul, amivel a társulat korábban kivívott nemzeti-nemzetközi rangja problematikussá válik. — Fejleménynek tekinthetjük továbbá, hogy Pécs és Győr mellett, s legalább másfél évtizednyi szünet után Szeged balettje is bekapcsolódik a körképbe, noha a társulat jövőjét napjainkban sem vélhetjük szilárdan megalapozottnak.

A négy évtized közel sem hozott mindenre megoldást. Említhetnénk, hogy a színvonalas külföldi együttesek hazai bemutatásának változatlanul nincs lehetősége, hogy ágazatként a pantomimot évtizedeken át senki sem kívánta vállalni, s hogy az új, alternatív irányzatokat (mozgásszínház, kontakttánc stb.) szégyenszemre a „bejegyzett” táncos cégeken kívül álló szervezetek kezdték felkarolni a nyolcvanas években, és így tovább.

A jelenbe érve talán nem a személyes rosszkedv kivetítése, ha valljuk, hogy 1991-ben a magyar tánc kultúra ügye meglehetősen rosszul áll, s ha valljuk, hogy a kuvik már fél évtizeddel korábban is huhogott. A bomlási jelenségeknek se széri, se száma. Elég utalni az állami mecenatura leépülésére, mely a hivatásosokat és amatőröket egyaránt sújtja; a társulatok repertoárépítésének stagnálására; a Táncszövetség szervezeti zilálódására; a Szövetséghez korábban tartozó Táncarchívum hanyattatására; az iskolából alig kilépő fiatal táncművészek kényszerű külföldi elszereződésére; az esztétikailag nehezen igazolható látványműsorok terjedésére, amely szükségképpen a táncművészet devalválódásához vezet; a szakpublicisztika sajtóbeli visszaszorulására. Hirtelen fényévnyi távolságba kerültünk Bartók életművének modelljétől, amely sokoldalúságában és igényességében korábban a tánc kultúra építéséhez is példát mutatott.

... Bevezetőnkben már meditéltunk arról, hogy a tánc ügyében mit is minősíthetünk rendszernek, továbbá, hogy az európai újkorban hogyan is áll a múzsák testvérisége vagy hierarchikus besorolása. Nos, jelenleg azt látni, hogy a sokáig elsőbbséget élvező irodalom is visszaszorulóban van, miután a sajtóban a politikai-közéleti publicisztika foglalja el az első helyet. Így lehet, hogy a régtől kívánt

testvériség helyreáll, csak éppen negatív előjellel. Mindnyájan közös csónakban ülünk...

Ami a rendszert és rendszerváltást illeti, maradjunk a jelenkori tapasztalatoknál és szóhasználatnál: a rendszerváltás politikai értelemben megtörtént, a politikai intézményrendszer átépült (többpártrendszer, parlamentarizmus, új politikai intézmények stb.). Kultúrális értelemben látványos fordulat nem következett be, s nem is biztos, hogy bekövetkezik. Talán az sem biztos, hogy a tankönyveket leszámítva szükség van drasztikus átrendeződésre, hiszen a kultúrában meglevő értékek továbbvitelének szükségét senki nem vitatja, legalábbis nyílt kiállással nem. Más kérdés azonban, hogy napjaink „vértelen forradalmára” is érvényes a latin szólás: „inter arma silent musae”. Vagyis eljutunk a kultúrális leépülés szembetűnő és már példázott folyamatához, anélkül, hogy bárki drasztikus váltást említhetne.

Jósolni, hogy mit hoz a jövő, nem lehet. Csak annyi bizonyos, hogy a jelszó, mely szerint „az állami kivonul az irányításból és a támogatásból”, teljes megvalósulásával kultúrális összeomláshoz vezethet. Egyébként ez a szólam elvileg is olcsó, s hazug liberalizmust képvisel, hiszen a példának tekintett nyugati államok sem „vonulnak ki” meghatározott kultúrális pozíciókból, nem testáznak rá mindent avatott vagy avatatlan, jó- vagy rosszindulatú alapítványokra, kuratóriumokra, bankelnökökre. És mintha a mindent üdvözítő menedzserségről is kevesebbet fecsegnének.

Valójában még hátravan az új kultúrális struktúra körvonalazódása. Ahhoz pedig, hogy e struktúrában a magyar táncművelés méltó helyet foglaljon el, szerezünk e kultúra művelőinek önvizsgálatára is szükség volna. Mellőzve a hamis érdemek hangoztatását, azt kellene megnézni, hogy mit adott, mit ad és mit adhat a jövőben is a tánc — a maga helyettesíthetetlen egyediségével — a magyar társadalomnak és legalább Európának. A „tartozik és követel” így jutna megalapozott egyensúlyba. Talán volna is vizsgálnivaló.

Budapest, 1991. október 30.

Maác László

PÁRIZSI EMLÉKFOSZLÁNYOK A HARMINCAS-NEGYVENES ÉVEK TÁJÁRÓL

- Kodálytól hallottam, hogy az ember akkor öregszik meg, amikor elkezdi visszafelé nézni. Addig marad fiatal, ameddig előre tekint. Így eshet meg, hogy Maác László többszöri felszólítására rádöbbszem: kortársaim, mi több, nálam fiatalabb munkatársaim dermesztő gyorsasággal távoznak körülöttem, és lassan szinte magányos relikviaként, egy történelmi korszak egyik utolsó mohikánjaként várják tőlem, hogy ne vigyem magammal az emlékeimet. Párizsról és Budapestről. Kodály szava így hát rajtam is beteljesedett.

Párizsi emlékeim egy-egy mozzanatáról már korábban is itt-ott írogattam, többek között a hajdani Táncművészet hasábjain az elmúlt két évtized során;¹ ugyanakkor más szerzők Párizsról szóló emlékeiben is esett egy-két szó ottani viselt dolgaimról. Megkísérlem tehát, hogy a már publikált foszlányokat néhány személyes élménnyel kibővítem valamilyen egységre foglaljam, talán „Egy magyar leány Párizsban, mint az 1936-tól 1945-ig terjedő sorsfordító évek szerény tanúja” címmel. Igaz, ezt nálam százszorta jobb tollforgatók — más tárgyról szólva — már ezerszer megtették, de talán „táncos alulnézet” még eddig kevesebb akadt. Hátha az én szubjektív adataim is használhatók lesznek valamire.

Az első világháború után Párizsba özönlő magyar művészekről szólva *Bajomi Lázár Endre* megemlíti, hogy „az egyik első fecske a tizenkilenc éves Illyés Gyula, aki 1921-ben érkezett és öt évet töltött Párizsban, fellábbal az egyszerű munkások és emigránsok világában, fellábbal pedig a forrongó, izmusok fűtötte francia szellemi élet sűrűjében.”² Nos, valahogyan ezt a furcsa, kétlaki életet éltem magam is, amikor alig néhány évvel idősebben, mint a nagy költő, 1936-ban kilenc évre, férjemmel együtt letelepedtem Párizsban. Bár ez már akkor gyökeresen más világ volt. Amíg Illyésék társasága hajdanában egy baloldali diáktüntetés után „a rendőrszobán kötött ki”, addig mi másfél évtizeddel később már az újonnan győzelemre jutott „Front Populaire”, a Népfront eufóriásan szabad levegőjébe érkeztünk. „Illyésék ekkoriban a keleti hontalanok Rue Monge-i menzájára jártak” — írja Bajomi. Engem viszont a harmincas évek derekán szerencsés csillagzatom megóvott attól, hogy a Párizsba érkező magyar művészek és diákok e jellegzetes indulásának legalsóbb lépcsőfokait végigjárjam. A Németországból, Hitler elől menekülő táncosok java része ugyanis ekkortájt szobrászok, festők aktmodelljeként menekült meg az éhhaláltól, ha nem volt ingyére az éjjeli lokálok „konzumálási” kötelezettségével járó táncműsorokat vállalni. Ez még fokozottabban vonatkozott a mozgásművészetet, a „danse expressive”-t képviselő művészekre, mivel a színpadi táncot Franciaországban akkortájt szinte kizárólag a klasszikus balett jelentette. E korszak jellemzését ma is nagyjából úgy látom, mint 1985-ben tett látogatásom idején írt visszapillantásomban:

„Az utóbbi évtizedekben megindult nemzetközi folyamatnak, a tánc iránt való érdeklődésnek most egészen meglepő, úgyszólván robbanásszerű kiszélesedését észlelem a francia társadalomban. Ez a sokirányú gazdag pezsgés nekem annál szembetűnőbb, mivel a második világháború előtti Franciaországban a táncművészet sokkalta szűkebb körű érdeklődésnek örvendett, mint számos más európai országban. Párizs — mint ismeretes — régtől a klasszikus balettművészet világhírű központjaként magas művészi igényességet, és egyben bizonyos zártságot is jelentett e művészeti ág számára. Kialakult a balettrajongók, mecénások tábora, továbbá e tánc éles szemű kritikusi gárdája. Ez a Gyagilev nagyszerű hagyatékát ápoló, a legendává vált „*Ballets Russes*” utódai körül csoportosuló elitréteg természetesen szinte egyedül a Lifar-vezette fellegvárat, a párizsi Operát és a jeles hagyaték többirányú kiágazását (*Ballets Russes de Monte Carlo* stb.) kísérte figyelemmel, de ide sorolható nagy vonalakban az akkoriban Pierre Tugal vezette Les Archives Internationales de la Danse rangos tánckutató intézménye is.

Mindez természetesen csak a magasabb társadalmi rétegeket érintette. Más stílusirányzat, mint pl. a weimari Németországban ekkortájt oly népszerű, de Ausztriában vagy Svájcban is közkedvelt expresszionista mozgásművészet — a „danse expressive”, ahogy akkoriban Párizsban nevezték — mint profi táncművészet Franciaországban úgyszólván nem is igen létezett. Isadora üstökösszerű fellobbanása akkorra már — úgy tűnt — kevés nyomot hagyott. A „danse expressive” haladó szellemű művészekből, értelmiségiekből verbuválódó kicsiny tábora néhány szűk körű bemutatón, „récital”-on látható, magányosan küszködő táncművész körül csoportosult. Talán jellemző, hogy a hazánkban, de a német nyelvet területen is rajongva tisztelt, bűbájos Niddy Impekovent Párizsban jártakor észre sem vették, vagy éppen dilettánsként kezelték. Tudomásom szerint utóbb Martha Graham is üres házak és értetlen kritika előtt táncolt.

A Hitler-uralom elől Franciaországba menekült német mozgásművészek korántsem legjelesebb képviselői a baloldali kulturális szervezetekben nyertek némi támogatásra. Így ez a táncstílus jobbra politikai — valljuk be: nemegyszer proletkultos — művekkel, vagy olykor fiatal amatőrök százaira építő nagy koreográfakkal, a szabadtéri tömegrendezvényeken került lassan közelebb a francia néprétegekhez.

A balett népszerűbb változatait az Opéra Comique és a Théâtre du Chatelet képviselte, míg a profi táncművészet egészen más vonulataként a párizsi éjszakai életben megjelent a Casino de Paris és mások látványosságra építő jellegzetes táncstílusa.

Egészen különös, eredendően francia vásári hagyományokhoz visszanyúló mozgásstílust nyújtott az Étienne Decroux körül kialakuló izgalmas (pantomim) műhely, amely Barrault-val, Marceauval és az avantgárd világgal, a „kegyetlen színházzal” fonódott össze, de olykor a „danse expressive” képviselőivel is kapcsolatba került. Tavaszonként néhány mozgásművész magániskola (részben Duncan-származék pedagógusok) évvégi vizsgaelőadása volt látható.

A háború utáni francia balett forradalmi megújulását hozó nagy lázadók, Roland Petit és Béjart munkássága már ismeretes. A párizsi Opera és a főváros

falain kívül — Marseilleben, és az ország határán kívül Brüsszelben — létező alkotóműhelyek talán eléggé jelzik, hogy milyen küzdelmes volt az újszerű vállalkozások áttörése Párizsban. Csak jóval később indult meg, mint ismeretes, a párizsi Opera falain belül is a Carolyn Carlson nevével fémjelzett, amerikai táncstílusú kísérletező munka.”³

Ma is így látom ezeket a korábban röviden összefoglalt tánc- és színháztörténeti megfigyeléseimet, de talán élményszerűbbé válnak, testközelbe kerülnek, ha megpróbálom kissé részletesebben felbontva, saját élményeimen keresztül érzékeltetni, hogyan éltem át jómagam „alulnézetben” ezeket a *művelődéstörténeti folyamatokat*. Talán megpróbálom egyben azt is érzékeltetni, hogy ez az egyéni út esetleg eléggé jellegzetes is lehet. Abban a vonatkozásban, hogy az akkori közép-európai kultúrkör mozgáskultúrájának hozadékával érkező számára egy gyökeresen más, latin szellemiségű világban igencsak küzdelmes, de talán éppen ezáltal is olykor izgalmas, váratlan lehetőségeket is feltáró út adatott meg.

Talán már a korábban megírtakból is kitűnt, hogy a harmincas évek derekán bizonyos megmerevedett struktúrák, megrögzött izlések a Népfront friss szellőinek fújdogálása közben kezdtek változásnak indulni. Az állóvizek megmozgatása természetszerűleg a tánc világát is megérintette. Ízlés- és stílusváltás igénye kezdett lassan csírázni a mélyben. Az igazi áttörés, mint mondtam, valójában csak a háború kataklizmája után következett be, de odaérkezésemkor már kellő „affinitással” meg lehetett találni a jövő felé induló, újat kereső szellemi műhelyeket, társadalmi csoportosulásokat. Ezt a bizonyos „affinitást” viszont — magyar kollégáim jó részével egyetemben — nekem is megadta a hazai indíttatás. A magyarországi mozgásművészet ugyanis ekkor, a harmincas évek derekán a Közép-Európában akkor fellelhető újszerű mozgáskultúrák, táncművészetek, pedagógiai-pszichológiai módszerek és gimnasztikák összefogott áttekintését, sűrítményét tudta nyújtani az induló fiatal szakembereknek. Mármint annak, aki nyitott szemmel járt a világban és kellő érdeklődéssel képes volt befogadni az adódó lehetőségek értékes hozadékát. De hát ez természetesen mindenkor alapfeltétel, „conditio sine qua non”.

Jómagam például éppen egy ilyen, minden korszerű újításra nyitott műhelyben szereztem a diplomámat. Dalcroze és Mensendieck képzésen felnőtt mestereim egy akkor teljesen újszerű német rendszernek (Gindler Jakobi) szegődtek hívéül. E rendszer a ma világszerte terjedő relaxációs, koncentrációs, kreativitást serkentő módszerek egyik alapja, egyfajta változata. (A természeti népek, keletázsiai hagyományok, jóga és más tapasztalatokat évtizedes saját kísérleteivel ötvöző iskola ma is élő jeles mesternőjének, Elfride Hengstenbergnek tudtommal nem régen jelent meg könyve Németországban és Amerikában.) Az akkor legkorszerűbb zenei pedagógia nagymesterének, Ádám Jenőnek összhangzattan és zongorán való rögtönzés órái is benne foglaltattak többek között ebben a kísérletező, műhelyszerű tanárképzőben. De egyébként is — nagyjából többi kollégámmal egyetemben — jómagam is kora gyermekkoromtól kezdve végigjártam a Budapesten fellelhető rangos iskolákat. Az ismerkedés Dalcroze-tól a német szertornán át Mensendieckig terjedt, majd egy nyáron át a Salzburg melletti Duncan-iskola és vé-

gül néhány év klasszikus orosz balett (Trojanov) következett. Ugyanakkor a szakmai diplomát nyújtó magániskolák szerteágazó rendszereinek összefogását célzó, kötelező állami tanfolyam az összes hazai „tanoda” tervszerű ismertetésével végső soron érdekes, széles körű áttekintést nyújtott a korabeli közép-európai gyökerekből táplálkozó mozgásművészet elméletéről, gyakorlatáról. Egyidejűleg az otthont adó Róka-féle tánciskola — kissé gunyorosan „rókázásnak” becézett tanfolyamával — minden maradiságával együtt is értékes magyar tánc hagyományokat is közvetített; annak, aki túl is tudott rajtuk lépni, bizonyos történelmi fogódzót adhattak. Ismét korabeli emlékezéseimet⁴ idézném: „Friss diplomám vizsganyagához hozzátartozott a híres Róka táncmester dinasztia tagjától, a „magyar tánc” akkori felkent papjától megtanult kötelező tananyag (Szöllősi körtánc, Palotás és motívumrendszerbe gyűjtött csárdásvariációk). Később Riedl Margit meghívásának eleget téve csoportjához szegődtem, hogy Dohnányi Rurallia Hungaricáját táncolva újabb ismeretekhez és a feldolgozás módszereihez is hozzájuthassak. Legfőbb forrásom azonban az Erkel Színház, az akkori Városi Színház nézőterén a Gyöngyösbokréta előadásainak során lázas izgalommal „gyűjtött” élményanyag volt”.

Ez a kissé részletes szakmai ismertetés talán világossá teszi: azzal az izgalmas feladattal áldott meg a jó sorsom, hogy megkísérelhessem a hazai értékeket erőm szerint bekapcsolni az új, befogadó hazám magasrendű kultúrájának körébe. Ilyen indíttatással tehát — megfelelő francia nyelvtudás birtokában — idő múltán mindinkább fel tudtam mérni, hogy melyek azok a „fehér foltok” a francia mozgás- és tánc kultúrában, amelyekben az én hazulról hozott felkészültségem esetleg hiányt pótló lehet, és a születő új igényekkel némi befogadásra is számíthat. (Ebben a témakörben a táncról függetlennek, egyébként azonban jellegzetesnek kell említenem együttműködésemet neves párizsi hagyományos és természetgyógyász, homeopata orvosnőkkel; mint „monitrice medicale”, vagyis orvos-asszisztens szinten példátlanul gyors „feljutáshoz” jutottam a kondicionáló és gyógygimnasztikával.)

Ha arról szóltam, hogy az idő múlásával és nyitott szemmel sikerült lassan meglegelni azokat a pontokat a francia művészeti világban, ahol bizonyos érdeklődésre számíthatók a Közép-Európából hozott értékek iránt, azt is említeni kell, hogy ugyanakkor át kellett esnem azon a talán minden honfitársamat érő fájdalmas tapasztaláson, hogy a franciák java része úgyszólván semmit nem tud rólunk. Szeretném remélni, hogy ez mára talán, talán kissé megváltozott. Akkor még csakugyan igaz volt az a kissé tréfás általánosítás, hogy a francia polgár általában remekül ismeri a saját történelmét és egyáltalán nem ismeri a földrajzot. Mi magyarok „valahol ott, keleten” vagyunk. Budapest-Bukarest egyre ment, amikor magyarként mutatkoztam be. Vagy éppen — még a Monarchiára emlékezve — bécsinek, Vienoise-nak is tartottak. — Gondolom, minden honfitársam, aki ezt a fájdalmas megrázkódtatást átélte, egyben ráébredt ennek kapcsán a különös felelősségre is, ami odakint ránk hárul.

Ismeretlen országunk jobbára csupán a cigányzenével él a francia köztudatban. A nyelvi határok áttörhetetlen fátumára, egyben a zene és a tánc nemzetköz-

zi nyelvének felmérhetetlen értékére akkor ébredtem rá igazán, amikor elém kerültek a világraszóló magyar költészet sírnivalóan elszürkült francia fordításai. Míg a francia líra, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine egyenrangú, olykor még szebb magyar nyelven, mint az eredeti, mert legjobb költőink, Tóth Árpád, Kosztolányi, Illyés Gyula, Vass István, Radnóti Miklós fordításában olvassuk, addig Vörösmarty és Ady költészetét „nyers fordításból” átültető jó szándékú francia költők tisztos fordításában elvesztik fényüket, szárnyalásukat. Csak a zene, Liszt Ferenc és Bartók géniusának sugárzása tudta áttörni a nyelvi határokat, és méltóan hírt adni művészetünk létezéséről. Ezért éreztem később is külön missziónak minden magyar táncos franciaországi sikerét, *Rábai* Miklós, *Harangozó* és *Seregi* műveinek áttörését a francia színpadokon. Nagy örömmel töltött el a *Győri Balett* megjelenése a nagy szabadtéri ünnepségen. Fel tudtam mérni, milyen megtiszteltetés, ha a franciák elfogadják, hogy külföldi művész legszentebb hagyományukhoz, a francia forradalomhoz nyúl művével.

Megvallo, ezúttal a magyar együttes befogadása felett érzett örömhöz némi személyes elfogultság is járult. Úgy éreztem, nálam felkészültebb utódaim sikeresen járnak tovább a hajdanában magam vágta ösvényen. A francia tévé által is megörökített fiatal magyar táncosokban ugyanis kissé önmagamot láttam viszont, amint több, mint fél évszázaddal korábban ugyanezen a hatalmas szabadtéri tömegrendezvényen a nagy francia forradalomról szóló történelmi freskó koreográfusaként és alkotótársaként alig huszoneves zöldfülű kölyökként magam élveztem a színpadon a több százezres tömeg euforikus ünneplését. Átéltam a legszentebb francia történelmi hagyományt tolmácsoló „idegen” spontán befogadásának boldogságát. Igaz, a francia Népfront „mézesheteinek” boldog emlékü légkörében szinte eltűnőben volt a francia idegengyűlölet. A korábbi gyakori „méteque” (idegen) emlegetése helyett most inkább azt a szép francia hagyományt érezhettem, amely így szól: „Toute homme libre a deux patries, la sienne et la France”. (Minden szabad embernek két hazája van: a sajátja és Franciaország.)

Ennek a hajdani „huszárosan” merész startolásomnak a története önmagában véve is elég jellegzetes, és még kissé humoros is. Rövid ismertetése talán megéreztet valamit a korabeli Párizs társadalmi-művészeti klímájából. (A történet egyéni vonatkozásban beletartozik „Butaságom története” című memoárjaimnak párizsi fejezetébe, „A hályogot operáló kovács sikeres kalandjai” alcímmel.)

Mint említettem volt, a „danse moderne” csupán a weimari német emigrációon át szüremlett be, s a baloldali mozgalmakon át. Ám mondhatni „baloldali” volt akkor a francia értelmiség színe-java Louis Aragontól J. P. Sartre-on át J. L. Barrault-ig. Érkezésemkor a baloldali Maison de la Culture-ban Jean (Hans) Weidt német táncos-koreográfus vezetett csoportot. Számomra túlonkívül keményen „proletkultos” német volta miatt nem volt vonzó. (Tudtommal a francia közönségnek is csak szűk, kis „balos” rétegét tudta érinteni. Mellesleg megjegyzendő, hogy a német emigránsok általában kevésbé tudtak beilleszkedni, nyitottan beleolvadni a számukra idegen francia légkörbe. Szállóigéjünkkel — „bei uns in Deutschland” — mindenben gögősen kioktatták nagyvonalú francia befogadóikat.)

Magam eleve tudatosan más szellemben kívántam az „új világnak új dalaival” betörni a francia tömegszínpadra. Táncosabb, levegősebb mozgás-világgal. A klasszikus balett mellett Duncan-élményemből, a magyar folklórból és ifjúkorom másik szerelméből, a bécsi Wiesenthal nővérek eszményített keringőinek emlékeiből próbáltam felépíteni a hatalmas térre kivettett elképzeléseimet. Nagyszerű magyar művészbarátaim odaadóan segítettek szárnypróbálgatásaimat. Haló porukban is áldom őket, amiért megbíztak bennem és vállalták értem a nem kis felelősséget.

Nagyszerű grafikus barátom *Markos György* (Kövesházy Ágnesnek, a hajdani Palasovszky Ödön rendezte „Cikcakk avantgárd esték” egyik szépséges táncosának férje) bátorított, hogy adjak be azonnal sürgősen az ő munkaadójához, az Humanité-hoz egy táncjáték-tervezetet, amelyet július 14-én mutatnának be a százezres tömegeket mozgósító nagy népünnepélyen, a Párizs környéki Garchesban. — Ma is előttem van a kis Szajna-parti kávéház, amelyben pár frankomért „café-creme et croissant” mellett gyermekien pimasz magabiztossággal, szinte percek alatt felvázoltam a forgatókönyvet, színpadteret, díszleteket, kosztümöket, koreográfiát egy többszáz szereplőt mozgó hatalmas, többszintes szabadtéri színpadra tervezett táncjáték számára. Előttem lebegtek Reinhardt rendezései: Salzburgban a kakasülön végigálltam a Jedermann előadást, láttam a Miracle-t is. Sokat olvastam az akkori, még nem egészen eltüntetett szovjet avantgárd, Vah-tangov, Mejerhold, Tajrov színpadáról. Úgy éreztem, itt az alkalom, hogy ezeket a keleti fertályunkról hozott stúdiumokat most a győzedelmesen induló francia Népfront szolgálatába állítsam.

Hát hiszen minden remekül is ment volna, ha nem csúszott volna be egy urambocsál, már akkor is csúszás-veszélyes dióhéj, egy kis politikai hiba. A nagy francia forradalom ugyanis gondolatvilágomban nyilvánvalóan Madách szellemében jelent meg. A Nemzeti Színház akkori rendezésének az emlékével az én színpadtervemben is a guillotine állt a nagy francia forradalmi kép középpontjában, fenn a magasban. Körülötte zajlott a Carmagnole és a „Ca ira”, a Bastille győzedelmes ostromának a viharzása. A lap főszerkesztője (művelt, felkészült zsurnaliszta, az akkori francia értelmiség legjavát foglalkoztató gárda irányítója) megértő mosollyal közölte velem, hogy ők nem ilyen szellemben közelítik meg a nagy forradalom emlékét; nem a guillotine, hanem a „szabadság, egyenlőség, testvériség” a forradalom lényege, ennek kell a színpadról sugároznia. A tervezetemet egyébként művészi szempontból kitűnő, így hát politikai segítségként jeles hazai író, Paul Vaillant-Couturiert-t, s egy Piscatornál tanult kitűnő fiatal rendezőt, a Bauhausban végzett építésszérmérnök Jean *Weinfeldet*, a művészkörökben Yascheknek becézett kiváló művészt adják mellém segítőtársnak. A velük való boldog együttműködésből született meg az elsőpró sikerű produkció. A drámai jeleneteket és a virtuózabb táncos részeket profi színészek és részben az Opera balettkarából verbuvált hivatásos táncosok adták elő, míg a Carmagnole diadalmas farandole-jait sok száz fiatalból kiválogatott amatőrök nagy csoportja, a „Ballet bleu-blanc-rouge” járta.

Ezzel az áttöréssel azután már sínre kerültem. Azonnal megbízást kaptam

válogatott amatőrökből álló állandó csoport alakítására. (A legtehetségesebbek később magántanítványként évekig velem maradtak.) Folytatódott a rendezővel való élvezetes együttműködés is. Az ő forgatókönyvei alapján együtt dolgoztunk szöveges, zenés, táncos — a francia ifjúság életét érintő — kis darabokban, ahol a pantomimtól chansonokon át a „french cancan”-ig mindennel remekül szórakoztunk. Az amatőrökkel való siker nem lepett meg, ennek titkát már korábban megelhettem. Kellemes meglepetés volt viszont a hivatásos balett-táncosok lelkes érdeklődése. Szinte felszabadult örömmel fogadták az újat, az avantgárd szellemű dramaturgiát, rendezést, a kitörést a balett szigorú rendjéből, mint mondták: „az örök Igor herceg” megszokott világából. Itt is észlelhető volt már a megújódásra való igény, amely majd a háború utáni években Charrat, Petit, Béjart és Carolyn Carlson működésével teljesedett ki valójában.

A baloldali értelmiség mindenképpen nyitottan reagált mindenfajta új impulzusra. Felkérést kaptam többek között, hogy kültelki nyomornegyedben alkoholisták és bűnözők 10-14 éves gyermekeit próbáljam közösségbe vonni, szocializálni a tánc varázsával. Amikor a sivár próbaterembe érve letettem a táskámat és tanítani kezdtem, kedves megbízóm (varázslatos ifjú asszony) hirtelen odaugrott: „Anette, ne tedd le a táskát! Nem tudod, hová érkezted!” A gyermekek később Schubert Rosamundájára csillogó szemekkel táncoltak kisebb-nagyobb karikákkal, pasztell színű kis tunikákban a szabadtéri ünnepségen, mindenki gyönyörűségére.

Egy másik csoportom ilyenfajta néptánc- vagy Duncan-szellemű bemutatója után egy ismert történész, André Ribart keresett meg. Közölte velem, hogy így még nem látott amatőröket a színpadon. A máskor oly szálnalmas műkedvelősdi, dilettantizmus helyett itt most a felszabadult nép spontán lendülete árasztotta el a színpadot. Meglepő, szuggesszív hatással találkozott. Ez most azért izgatja különösképpen, mert új történelemszemléletű könyvének (La France, Historie d'un peuple) éppen az az alapgondolata, hogy nem a királyok, császárok, XIV. Lajosok és Napóleonok, hanem maga a francia nép a történelem formálója. Éppen ilyen munkatárs után kutat. Megkér, vállaltam el, hogy könyvéből kiemelem a dramaturgiai táncosan megoldható részeket és egy megadott fiatal profi rendezővel szerződtessünk színészeket, táncosokat egy turnézó együttes számára, amellyel a Paix et Liberté szervezet keretében tartott előadásait országszerte történelmi képekkel illusztrálnánk. Meg is kaptuk a megbízást, és egy történelmi freskó lázában égve munkálkodtunk, amikor a megálmódott művészi fikcióba beleszólt az igazi kegyetlen francia történelem: kitört a háború. Az érdekes történelemkönyv ugyan megmenekült, a német megszállás, a délre menekülés és a hazatelepülés viszontagságait átvészelve hazajött velem. Rám néz a polcról, mementóként: táncos tervez, történelem végez. Gondolom, ez egész nemzedékem közös sorsa. A történelem hol kettétörte legszebb terveinket, hol meg esetleg éppen magasba dobta munkáinkat egy hirtelen jött jó hátszél.

Röviddel Párizsba érkezésem után tört ki a Spanyol polgárháború. Ez volt az az idő (1937.), amelyről Radnóti gyönyörű Hispánia, Hispánia című verse szól:

Népek kiáltják sorsodat, szabadság!
ma délután is érted szállt az ének;

nehéz szavakkal harcod énekelték
az ázottarcú párizsi szegények⁵.

A franciák tüntettek és gyűjtöttek a spanyoloknak. A magyarok beálltak a Nemzetközi Brigádokba, a Párizsban maradottak tüntettek és gyűjtöttek a franciákkal együtt. Magam is erre használtam a mesterségemet. „1937 július 14-én, a francia nép nemzeti ünnepén Pór Anna is ott vonult a tüntető tömeggel Párizs egyik legforgalmasabb útvonalán, az Avenue d'Italie-n, hogy a felállított gyűjtő-sátraknál táncoljon. Amikor a gramofonon felcsendült a francia forradalom dala, a Carmagnole és a Ca ira, a magyar táncosnő piros-fehér-kék nemzeti színekből összeállított öltözetben, hagyományos frígiai sapkában, a Francia Köztársaságot szimbolizáló Marianne-jelmezben elkezdett táncolni. A járókelők odacsődültek és tapsoltak, majd egy elvtárs elkiáltotta magát: „Elvtársak, adjátok filléreiteket a spanyol szabadságharcosoknak, a spanyol gyermekeknek!” És Pór Anna tányérozni kezdett, mint a régi vásári komédiások Párizs utcáin. Azután előlről kezdte a táncot, új közönségnek, miközben tányérjában gyűltek az adományok”⁶ Bajomi írja Radnótiról: „Egyszerre vonzotta a Bastille felé menetelő tömeg, amely ütemesen kiáltotta: Ágyút és repülőgépet Spanyolországnak!, és a Mallarmé-féle csebecse líra... Egyszerre ismerkedett a francia irodalom meghitt ösvényeivel, meg a proletár Párizssal.”⁷

Valahogy ilyenformán éltünk akkor odakint valamennyien. Jómagam is szinte megszállottan jártam a francia színház magas templomába, Charles Dullin iskolájába, a Montmarte tetején álló Théâtre de L'Atelier-be. A hajdani külvárosi kis színház Dullin működésével évtizedekig szellemi központtá lett, ma pedig a Ch. Dullin téren változatlanul álló épület szinte zárandokhellyé vált. Ide másztam fel olykor akár félholtan is, „arcom verejtékével”, vagyis a „felső tízezer” tornásztatásával összekuporgatott pénzemből kifizetve azt az óriási tandíjhoz képest szinte szimbolikus töredékre csökkentett kedvezményes tandíjamat, hogy részt vehessek a Mester Corneille, Racine, Baudelaire, vagy éppen Claudel-elemzésein, világhírű rendezéseinek próbáin. Vagy időnként — minden tanítványnak ritka, ünnepi élmény! — eligazítást kapjak Shakespeare vagy éppen Szophoklész-próbálkozásaimhoz. Tehát magam is egyszerre éltem a párizsi művész elit Parnasszusának bűvöletében, s egyben a „proletár Párizsban”. De ez akkor természetes életforma volt.

Ez Picasso Guernicájának a Párizsa volt. A nagy géniusz saját hazájáról süvöltött a világba máig is korszakalkotó hangjának harsonáival, magam pedig a kis cinege szólomával tettem, ami tőlem tellett: szóltam saját kis hazámról, meg a spanyol borzalmakról. Ezt tíz évvel ezelőtt már egyszer megfogalmaztam, ilyenformán: „Megérkezett Párizsba Illyés Gyula könyve, a *Puszták népe*. Benne éltünk valamennyien ebben a megrendítő légkörben: lázban tartott a magyar falukutatók odahaza zajló szegyenletes perének a híre. Spanyolországban tombolt a polgárháború. Jöttek a bombázott főváros első, iszonyú képei. Az akkori erőm szerinti, gyenge hangú kiáltásom, a *Madridi gyerek* (Enfant dans und ville bombardée) mellett most már saját hazámról is szólnom, kiáltanom kellett a párizsi „nagyvilághoz”. De már nem az ünnepeelt magyar táncsal... Illyés Gyula gyermek-

korának elmoshatatlan emléke, a meggyalázás elől kútbaugró szép fiatal béreslány képe, az ifjúságát méltatlanul robotban elhamvasztó, emberségét a gyalázat elől csak halállal megőrző leány alakja belém vésődött. Nem tudtam többé szabadulni a könyörtelen tárgyilagossággal, dokumentumszerű hitelességgel megírt mű hatása alól. A súlyos tények megrendítő felfedezését, az ismeretlen magyarországi nyomor lázító igazságtalanságát világgá kellett kiáltani. Ehhez csak Bartók segíthetett. Így született meg az „Este a székelyeknél” zenéjére a *Magyar béreslány* (Une paysanne hongroise). Ez a társával, a Madridi gyerekekkel hosszú időn át koncerttermekben, színházakban, politikai meetingeken és sztrájkutányakon együtt élő, villanásnyi rövid táncom a párizsi magyar művészvilág ítélete szerint műveim „koronája” lett.

Saját korábbi emlékeimen kívül más tanú is szól erről a korszakról. „Szinte nem is volt Párizsban olyan szakszervezeti székház vagy munkáskultúrotthon, amelynek színpadán a spanyol nép javára fel ne léptek volna (magyar kolléganőmmel, Tarr Klárával kettesben — P. A.), és ne adták volna elő saját szerzeményű táncukat, a Madridi gyermeket. A tánc Madrid bombázásának borzalmas hatását érzékeltette a művészet eszközeivel. Ilymódon is igyekeztek felrázni és tiltakozásra bírni az embereket.”⁸ A többszám helytálló, ugyanis Tarr Klára barát-nőm segített a zenekíséretben, ő működtette a gyermekdalt és bölcsődalt időnként megszakító, bombázásra és géppisztolysorozatra emlékeztető dobpergést. Ma, visszagondolva erre a táncomra, sajnos, úgy vagyok vele, mint Móricz Zsigmond Boldog embere: „Milyen szép idők is voltak azok!” Amikor még azok a bizonyos fényképek Madrid bombázásáról, s a rémült gyermekszemekről szóló riportok annyira meg tudták rázni Párizs közvéleményét, és az én táncom sokezer néző számára csakugyan tiltakozásra buzdító felkiáltásként tudott hatni. Ma nyilván már a kutyát sem érdekelné! Hiszen naponta kapjuk a vacsorához a rombadőlt városban hontalan tévelygő gyermekeket. Ma már másképpen kellene sokkolnia a művészetnek, ha még egyáltalán képes lesz rá, a híradó után.

Ez még akkor, a náci Németország és a spanyol háború szomszédságában is még mindig az a varázslatos, békés Párizs volt, ahol élhattük a magunk kis „bohéméletét” a jellegzetes, Montparnasse környéki „atelier d’artiste”-ban, első saját otthonunkban. Ebben a múlt századbeli hangulatos, patinás fatákolmányban, emeletes, galériás, tetővilágításos hatalmas hodályban az Avenue de Saxe-on — azóta sajnos, lebontották a romantikus épületkomplexumot — évekig tanítottam színpadi mozgást, balett-tréninggel, improvizációs-koncentrációs gyakorlatokkal a már befutott és még reménybeli sztár-színész kollégáimnak. Kinek pénzért, kinek meg cserébe dikció-órakért, amelyekkel francia szerepeim kiejtését csiszolgatták. Ide jártak egy csésze meleg tea vagy kávé mellett Shakespeare-t vagy Ibsen-t próbálni velem színész évfolyamtársaim is. Van, aki eltűnt a francia színészvilág sűrűjében, de van, aki filmszínész világsztár lett, mint a színpadi jelenség Alain Cuny, vagy az érdekesen csúnya Jacques Dufilhov. („Ma az egyik legeredetibb tehetségű színész” — írja róla 1971-ben Bajomi.)

Első atelier-lakásunk „lénye bájához” tartozott, hogy csak egyetlen hidegvíz csap volt egy apró fülkében, és ott működött az apró villanyfőző is. Csak vacak

vaskályhával volt fűthető, véce — az a bizonyos „Talpra magyar!” — kint, a nagy tágas udvar legvégén. Én kicsit féltem a patkányoktól, de a szomszédságunkban lakó orosz herceg festőművész és idős nővére már nyilván régen megszokhatta. Fel sem vették. Színész barátaim velünk együtt zömmel szintén csőrök voltak. Mégis nagy vívmány volt az ilyen önálló műhely, ahol szekrény helyett ugyan furnér-lemezzel kellett beérni, de minden kellék — dobbal, gonggal, a zongorától a balettrúdig, magyar szóttesig, a Szajna-parton vett kottáig-színadarabig — megvolt a hangulatos munkához. Legcsóróbb volt talán környezetünkben Roger *Blin*, Barrault barátja. Évekig keservesen nyomorgott, míg végül elsőnek vitte sikerre Beckett „Godotra várva” c. darabját és évek múltán — mint leghitelesebb Beckett-rendező — végül a Comédie Française-ban is megrendezhette az immár klasszikussá váló abszurd drámát. De jó módú polgári rétegek „aranyifjúsága”, férjem műegyetemi évfolyamtársai is ide jártak Montparnasse környéki „stúdiónkba” tanulásra vagy éppen vidám táncos összejövetelekre, — mellesleg keríngőt is tanulni az ifjú magyar feleségtől. Nemzeti hovatartozás, politikai meggyőződés vagy vallásos meggyőződés mit sem jelentett. Senki nem kérdezett a másiktól semmit. Ez hozzátartozott a francia értelmiségi illemtörvényhez, nagyvonalúsághoz. Senki sem kérdezte, miből telik a nem kis lakbérre; melyik nagymenő párizsi homeopata orvosnál vagyok alkalmazásban a Champs Élysées melletti előkelő orvosi rendelőben („feketén”, munka-papír nélkül); melyik milliomos bankár, államtitkár családját vagy hindu hercegnőt gimnasztikáztatom hajnalban vagy napközben, mennybemenesztett és jól kizsákmányolt külföldi „csoda-monitrice”-ként, létfenntartásom során.

A magyar emigráció rendezvényein a számtalan fellépés, betanítás szolgálat volt, nem pénzkereset. A pénztelen szervezetek felkéréséhez honorárium nem társult. Legjobb esetben állták a felkészülés kiadásait, a zongorakíséret, próba, hanglemez, a magam varrta kosztümök költségeit. Így számomra a szép munka és a szolgálat öröme mellett ez a rendszeres szereplés az évek során jelentős színpad, koreográfiai gyakorlatot nyújtott, hozzásegített a széles repertoárhoz. Íme, ilyenfajta működésem légiójának egyik véletlenszerű megörökítése egy Bajomi által felidézett, 1939-es riportban („Fényesen sikerült a párizsi magyarságnak szilveszteri bálja”): „Megdícsértem a műsort, különösen Pór Annus fiatal táncművész nő kecses Chopin-nocturne-jét... A síma parkett szinte szárnyakat adott a párok alá és a félszeg költő táltosi suhanással szántotta végig a termet táncosnó partnerével (ezt a sort a mondott költő — Gerebélyes László barátom — még halála előtt néhány hónappal is a szememre vetette, persze csak tréfásan, hogy ímígyen kipécézzem.”)⁹ A háború előtti utolsó gondtalan szilveszteri bál, a vihar előtti csend utolsó idilljének képe mint a tovatűnő ifjúság emléke tér vissza Gerebélyes László húsz év múlva Bretagne-ban írott, „Anna-sétány” című versében.¹⁰

Mozaikok: 1. Találkozások Jean Louis Barrault-val

Különös volt első találkozásom a fiatal, varázslatos Barrault-val. Csupán egy résen keresztül, a színpalak mögül tudtam meglesni azóta már híres, történelmi tette vált első pantomimművét, *A ló* (Le cheval) című alkotását. Egy bizonyos „La Tribune de la Danse” nevű táncfórum bemutatóján történt: belvárosi iskolájában egy ismert társastáncmester nyújtott rendszeres bemutatkozási lehetőséget a legkülönbözőbb irányzatú táncművészeknek. Itt hozott össze a sors egy műsorba Barrault-val. Olyan lélegzetelállítóan egyéni volt, annyira más, mint amit valaha láttam, olyan szuggesztivitás csapott meg a vívómaszkkal táncoló fiatalember mozgásából, hogy szinte alig tudtam magamhoz térni, amikor színpadra szólítottak.

Később Charles Dullin iskolájában pantomimórákat tartott nekünk, illetve — talán inkább önmagának. Mert bár eleinte tán akart volna foglalkozni a növendékekkel, azt hiszem, képtelen volt rá, annyira érdekelte a matéria, amit tanítania kellett volna. Kihívott valakit, hogy elemezze vele az azóta oly közismerté vált lépcsőn járást, megfordulást stb. De amikor elkezdte „előmutatni”, próbálgatni a mozgást, annyira belefeledkezett a kísérletezésbe, hogy tökéletesen megfeledkezett rólunk, és — saját világába távozva — százszor újra keresgette a százegyedik, tökéletesebb változatot. A növendékek eleinte megsértődtek: „Káposztafejeknek néz bennünket Jean Louis?” Mégsem távozott senki, mert nem tanórát, hanem alkotói folyamatot, igazi „színházi próbát” kaptunk ajándékba.

Ugyanilyen állandóan kereső, belső feszültségtől hajtott alkotói légkör csapott meg a maga által színpadra írt és rendezett Knut Hamsun: *Éhség* (1939) című darabjának próbáin is. Maga játszotta a főszerepet. Minduntalan valami új buggyant elő belőle, a mélyből. Nem tudom, milyen volt a darab. Vele minden katartikus. Mindennek különös, kifürkészhetetlen titka volt. Ilyen volt a Charles Dullin által rendezett Salacrou: *Kerek a föld is* (La terre est ronde), amelynek főszerepét ő alakította. Máshol, másokkal talán valami közhelyszerű bölcsességről lehetett szó az esetleg közepes darabban. Itt minden jelenet titokzatos mélységeket tárt fel a mester és tanítvány közös munkájában. Igaz, Barrault civilben, a mindennapi életben is rendszerint olyan volt, mintha a fellegekben járna. Zavarába ejtően szórakozott tekintetű, ellenállhatatlanul vonzó és egyben megközelíthetetlen, különös, misztikus sugárzású jelenség.

Minden rendezésének alkotó próbafolyamatát érdekesnek, izgalmasnak éreztem. Megkértem ezért közös barátnőnket, Júlia Marcus svájci-német származású emigráns táncosnőt, aki szellemes paródiáival (A karmester, Szomorú vasárnap) végül a Casino de Paris műsorába is eljutott: eszközölje ki Barraultnál, hogy részt vehessen egy óriási stadionban általa rendezett görög tragédia — Aiszkhylosz: Az oltalomkeresők — próbáin. A darabhoz Júlia barátnőm készítette a koreográfiát, Barraultnak pedig ez volt az első ilyen nagy, látványos mozgáskórus rendezése, ezért nem akart a próbákon nézőket. Kimentem a stadionba és félve kérleltem Júliát: mutasson be, hogy előadhassam a kérésemet. A szünetben Júlia mellett

szepegve, óvatosan odasettenkedtem. Barrault a maga különös, szórakozott módján a levegőbe bámult, percekig szótlantul, mintha mással lenne elfoglalva, és nem is hallotta volna a kérésemet. „A barátnődnek olyan szép szeme van, hogy nem is lehet elutasítani” — mondta végül leírhatalan spontán kedvességgel. A dolog el volt intézve. Ez a varázslatos, őszinte gyermeki báj még öreg korában is megszépítően fiatallá tette.

A későbbi évek során, amint rendszeresen vissza-visszatértem Párizsba, ha módom nyílt rá, mindenkor nyomon követtem a munkásságát, amint feleségével, a páratlan művészetű Madelaine *Renaud*-val közös színházteremtő munkássága során nagy diadalokat és kegyetlen viharokat élt végig. Egyik utolsó alkalommal, amikor is az Odeonból, majd pedig a Quai d'Orsay színházból való száműzetése után, s hosszú, hontalan külföldi bolyongás-turnézás után végre boldogan új ott-hont teremtettek maguknak a Théâtre de Rond Point-ben, megnézhettem egy *Psyché*-rendezését. Ebben már öregemberként, játékos boldogsággal, a közönséggel összekacsintó és ripacszkodó gyermeki huncutsággal alakította a gonosz sárkányt, a maga számára kitalált táncos-pantomimikus néma figurát. Ellenállhatatlan gyermeki bájjal, utánozhatatlan charme-mal.

Úgy gondolom, Barrault személyisége az Étienne *Decroux*-tól tanult pantomimművészetből különös, egyéni költői formanyelvet, testbeszédet alakított ki, amely épp sajátos varázsú személyisége révén némileg elűt a később nemzetközileg kialakult, főként Marcel *Marceau* tanítása nyomán világszerte feléledt pantomim gyakorlattól. Ez a pantomim *Marceau* tanítványai révén ma oly mindennapos Franciaországban, hogy mondhatni teljesen vissza is került eredeti szülőhelyére, a boulevardokra. A St. Germain des Pres kereszteződésében legutóbb látható utcai műsorok között a zsonglőrök és az ismert, felcicomázott, létrára felmászó és táncoló kecske után egy ügyesen mozgó pantomimes fiú mutatta be produkcióját, táányérozással. Meglepett, és hidegen hagyott, mint ahogy az utóbbi időben nem egy pantomimműsor is hiányérzetet hagyott bennem. Igaz, olykor *Marceau* híres *Bip* figuráját is — többszöri látás után — kissé kimódoltnak, egy-síkúnak éreztem. Barrault művészetében ezzel szemben a pantomimművészet a teljes színházhoz szervesen illeszkedő, szavakkal ki nem mondható költői pluszt, lírai kommentárt, gazdagítást nyújt.

Talán tetten lehet érni ezt a titkot, ha beleolvasunk a gyönyörű előszóba, melyet a nagy történelmi elődről, Jean Gaspard *Debureau*-ról szóló könyvhöz¹¹ írt: „Én Baptiste-ban mindig is a nép szenvedéseinek és időnkinti lázadásainak költői alakját véltem felismerni... Ott élt a Boulevard du Crime népi környezetében, ahol gyermeki és eleven a képzelet világa. A Théâtre des Funambules oly különösen átható atmoszférájában minden este átadta magát az inkább az álmhoz, mint az élethez tartozó művészetnek.” (67. o., ford. Pór A.) Másutt így vall: „A színész művészete mindenekelőtt a hipnotikus erőn alapszik”. Mintha csak a saját művészeti ars poeticáját vetítené vissza a hajdani nagy előd, J. G. *Debureau* (1796—1846) megidézésében.

2. Decroux, Bougay, expresszív tánc

Étienne Decroux-t sajnos táncolni, tanítani sohasem láttam, csak nagyszerű mesternőm, Mlle Marguerite Bougay elbeszéléséből hallottam sokat róla. Kölcsönösen nagyra becsülték egymás munkáját. Mesternőm mindenkor mint zseniális, saját útját járó, elmélyülten kutató emberről beszélt a pantomimművészről, akit a külső siker nem csábít, kompromisszumra képtelen, puritán következetességgel és tudományos elmélyültséggel végzi a maga műhelymunkáját, óriási kisugárzású pedagógiai tevékenységét. Nyilván ezt a rokon szellemiséget becsülték egymás munkájában. Mlle Bougay is messze elkerült, könyörtelenül elutasított minden olcsó megoldást, gyors sikert ígérő kompromisszumot. Egyik utolsó találkozásunkon tudtam meg, hogy lemondta a Sorbonne-on anyagi és erkölcsi megítéltetést ígérő kurzusainak folytatását. Rövidnek tartotta ezt az egyetemi képzést ahhoz, hogy a tanítványok indexébe beírja a nevét, és hivatkozhasanak arra, hogy ismerik a módszerét. Pedig, ha jól emlékszem, a tanjegyzetekhez az egyetem filmmel és Lában jelírással igyekezett pontosan rögzíteni az óráit.

Iskolává terebélyesedett módszerének jellemzésére álljon itt a táncosnő egyéni stílusát ismertető korábbi leírásom: „A hajdan a balett antagonizmusaként megszületett, azt végképp megtagadó isadorai tánc korszakalkotó új inspirációval megtermékenyítette a világ táncművészetét és talán az egész modern női testnevelést is, tengeren innen, tengeren túl. Majd pedig az Isadora hazájából, Amerikából kiinduló „modern dance”-ban kezdett kialakulni a két ellentétes pólus szintézise. E folyamat, mint tudjuk, több évtized táncos nemzedékeinek alkotómunkája során ment végbe, és a harmincas évek derekán a két pólus konvergálása, egymáshoz való közeledése már feltartóztathatatlanul megindult mindkét oldal felől. A folyamat Párizsban szinte ott zajlott a szemem előtt. Így például, mikor látogatni kezdtem a Théâtre du Chatelet volt primabalerinája, a kitűnő balett-tréningjéről ismert Mlle Bougay gyakorló óráit, rövidesen kiderült, hogy ő — a nagy Isadora immár megragadhatatlan művészi hagyatékát kutatva — most éppen rövid ideje a sorsdöntő élményt jelentő Martha Graham nyomdokain indult el. És kiváló mesternőm megragadó szépségű, a rendkívüli művészegyéniség erejével ható táncaiban, a mellkascentrumból indított mozgásimpulzusok térben messze kicsengő lendületeiben, sajátosan passzívan elhajló spirálforgásaiban, az egész mozgásstílus finom folyamatosságában ámulva ismertem rá a Duncan-stílusnak egy remek balett-technikával profivá emelt, izgalmasan újszerű változatára.”¹²

Egyszer láttam egy villanásra E. Decroux-t mesternőm stúdiójában, amikor egyik utolsó és talán legszebb táncának (A. Honegger: Dávid király) néhány művészbarátjával, hódolójával, zenészekkel, táncosokkal, festőkkel együtt a pantomimművészt is meghívta. Ez a *Dávid királyt* alakító tánckompozíció felejthetetlen remekmű volt. Mással össze nem hasonlítható egyéni stílusával, a balett, Duncan és Graham mozgásvilágának sajátos szintézisével ugyanúgy lenyűgözött, mint a mellkast, csípőt spirális mozgásba hozó, a teret áthasító lendületével, bib-

liai hevületű előadásával. Tudomásom szerint a rajongásig tisztelt Honegger mesternek is bemutatta.

Táncos pályafutásom talán legnagyobb megtiszteltetésének tartottam, amikor mesternőm felkért, hogy ezen a szűkkörű szakmai bemutatón, a Montparnasse környéki kis stúdióban én is mutassam be — a német megszállás alatt éltünk — Antigone c. koreográfiámat Honegger Antigone-oratóriumának részleteire. Ez a Cocteau szövegére írt, a Bach passiók szellemében fogant Honegger-oratórium Cocteau szavai szerint „a lázadás és a józan ész” segélykiáltása volt Párizsban a német megszállás idején. Engem akkor a színházi munkám, a Dullin iskolában munka alatt álló szerepem — Szophoklész: Antigoné — vezetett el Honegger drámájához. Párhuzamosan viaskodtam az utolérhetetlen szerep drámai változatával és a görög vázarajzokról álmódó táncos verzióval. *Antigone, egy igaz ügy mártírja* (Antigone, martir d'une cause juste) volt a tánc címe. A francia partizánmozgalom, az FTP sűrűjében éltünk ekkor. Sorra kerültek bitófára társaink.

3. Balett és Graham-iskola

Avantgárd környezetem elutasító véleménye ellenére mégis beleselkedtem — ha pénztárcám megengedte — a párizsi Operabalett fellelőjébe, hogy megismerjem a társulatot vezető Lifar egyik-másik jellegzetes neoklasszikus koreográfiáját. Emlékeimben még élt a gyönyörű fiatal Lifar és partnernője, a nádszálkarcsú Nikitina képe, korábbi budapesti vendégszereplésükről. Így némi csalódást okozott a még mindig hatásos és előkelő, de kissé magamutogató ünnepelelt sztár megjelenése az enyhén áporodott levegőjű, pompázatos koreográfiákban. Látható volt viszont ugyanott egy megragadóan szépséges Giselle, Yvette Chauviré-val.

Később, a háború éveiben nagy érdeklődést keltve robbant be a párizsi táncos világba a londoni Sadler's Wells együttese, a Rake's progress merészen realisztikus színeivel és Robert Helpmann vibrálóan drámai Hamlet-alakításával.

...Martha Graham hírével, gyönyörű fényképeivel először Mlle Bougay-nál találkoztam. Később velünk gyakorolt az akkori miniszter táncos lánya, Mlle Catherine Paul-Boncourt, aki frissen jött az amerikai Graham-iskolából, s a gyakorlórakón adta tovább a tudását. Felkért, hogy vegyek részt a csoport koreográfiáinak bemutatásában egy „récitalon”, tánc-koncerten, s egyúttal adjam elő saját táncaimat is. Így a közös felkészülésben némi sejtelmem alakulhatott az új amerikai módszerről. Érdekesnek találtam, de igazság szerint az európai, német-osztrák-svájci mozdulatművészeti iskolák ismeretében végül is nem találtam benne gyökeresen újat.

Az akkor még elszórt kezdeményezésekben jelentkező Graham-módszer későbbi rohamos elterjedéséről úgy szereztem tudomást, amikor már a nyolcvanas években azt hallottam, hogy a francia táncpedagógusok és táncművészek körében többen már soknak tartották az egész „danse moderne” területét elárasztó Graham-divatot, és már-már attól tartottak, hogy az ország egyéb amerikanizálódá-

sával egyetemben az amerikai tánc-módszer is egyeduralma alá hajtja, s megfojtja a francia modern táncművészet öntörvényű fejlődését.

4. Eseteim a párizsi televízióval

Párizsba érkezésemkor, 1936-ban egyik első utam a Les Archives Internationales de la Danse-ba vezetett, Pierre Tugal úrhoz, hogy bemutatkozzam. Kozma József zeneszerző ajánlásával érkeztem. Őt még hazulról ismertem, Párizsba érkezve pedig nagyvonalúan támogatott. Érdekes zenéjére koreográfiát készítettem. Nagyszerű német zongoraművész felesége vállalta zenei kíséremet. Kozma akkor már felkapott filmzeneszerző volt, s még a filmgyárba is elvitt a forgatásokhoz. (Mivel még ilyesfajta merész filmrendezői álmokkal is érkeztem Franciaországba. Előzőleg ugyanis Hevesy Iván filmesztétánál filmrendezést tanultam Balázs Béla és mások elméleti munkáiból.) Tugal úrhoz való beajánlásomkor kedves barátaim felkészítettek rá, hogy ne várjak tőle segítséget, mert csak a klasszikus balett érdekli, de azért illik nála tisztelegni a műsorommal.

Várakozásomnak megfelelően Tugal úr udvariasan végignézte és méltatta szereplésemet, s néhány halvány lehetőséget ajánlott az „ádázul nehéz” párizsi induláshoz. Majd amikor öltözni kezdtem, meglepő módon hirtelen megjelent a színpad mögötti paravánnál egy ismeretlen úrral, és arra kért, mutatkozzam meg fedetlen felsőtesttel, mert egy most induló érdekes új dolognál, a televízió-nál akar szerepeltetni, ahol jól megfizetnek, de csak kifogástalan idomokkal lehet fellépni, mert a megkívánt vékony, áttetsző lepleken átvilágítanak a reflektorok. Válaszomra, hogy ennél vékonyabb kitonban nem szoktam táncolni és így köszönettel elállok a felajánlott szerződéstől, a két úr udvariasan visszavonult. — Zenész-táncos barátaim nagyot kacagtak az eseten. A televízióban ugyanis, mint később magam is tapasztaltam, erről szó nem volt.

Az akkor csakugyan meginduló kísérleti adásoknál valóban jó gázsit kaptam a meglehetősen kínos tortúrával járó szereplésekért. A falatnyi, asztal nagyságú stúdióban — lépni sem lehetett benne — pantomimot adtam elő. Élesen kontúrozott sötét sminkkel kellett odaállni az izzasztó reflektorok elé. Kedves szereplő társnőm, az akkor Pesten is közismert Bella *Reine* pontomimszínésznő segített a szörnyű kimázolásnál. — Mindenki jót kacagott azon, hogy Tugal úr valószínűleg úgy gondolta: a messzi ázsiai sztyeppékről, Magyarországról ideszakadt kis leánynak minden mesét be lehet adni a titokzatos televízióról, és így az új szobrához akt-modellt kereső szobrász úr pontosíthatja a formákra vonatkozó benyomásait.

Húsz évvel később, 1956 tavaszán mint delegációvezető ismét szerepeltem a párizsi televízióban, most már másképpen izzasztó, „rázós” körülmények között. Ekkor ugyanis a „vasfüggöny mögül” Franciaországba érkező első amatőr néptáncsoport, a *Debreceni Népi Együttes* olyan óriási szenzációt keltett, hogy Béres-Varga: Hortobányi pásztortáncának világra szóló sikere után meghívták őket a televízióba. Honorárium nem járt ezért, mert akkorra már olyan népszerű volt

az adás, hogy általában a fellépő művészek fizettek a televíziós reklámért. A stúdió még akkor is kicsi volt és fullasztóan levegőtlen. A reflektorok tűző melegében a fiúk hősiiesen táncoltak subájukban, jómagamnak pedig egyenes adásban kellett francia nyelven interjút adnom gyors riposztokkal egy közismerten rossz-májú riporter beugrató kérdéseire. Álltuk a sarat az izzasztásban.

5. Néptánc

A néptáncról szólva ismét csak egyik korábbi összefoglalásomra hivatkozom: „A néptáncot a különböző régiók szülötteiből alakult egyesületek művelték saját szórakozásukra, klubszerű összejöveteleken. Magam is egyébként a népfront-idők szabadtéri tömegrendezvényein ismerkedtem meg ezekkel a különböző francia régiók táncait művelő egyesületek hatalmas folklór-csoportjaival¹³”. Ezek korántsem színpadi kompozíciók voltak. A táncörömet sugárzó társaságok imádtak a színpadon megjelenni, de onnét lehozni már nem lehetett őket; hagyományos hangszereikkel elárasztották a nagy teret és mulattak saját örömeikre. Nem zavarta őket, hogy a közönséget már fárasztják a sokszor ismételt figurák. A színpadi kompozíciót többnyire elvileg is elutasították, mint a tiszta hagyomány meghamisítását. Sietek leszögezni, hogy korántsem szabad őket ezért maradniak, múzeumi terméknek ítélnünk. Más a funkciójuk, mint a hazai színpadi néptáncmozgalomnak. Nálunk ugyanis köztudomásúan csak a közelmúltban vált ketté a társastáncot jelentő táncházmozgalom és a művészi színpadi tánc.

Nem kívánom itt részletesen taglalni a történelmi fejlődések különböző voltát, csupán arra utalnék, hogy Franciaországban az elmúlt századokban már réggen végbement a népzene, néptánc szerves felszívódása a műzenébe és a színpadi táncba. Az eszményített tánczenék, a gavott vagy menüett nélkül többszáz éve elképzelhetetlen az európai műzene; a pas de basque és a pas de bourrée nélkül pedig a klasszikus balett. Természetes és jogos tehát az igény, hogy a színpadtól függetlenül hagyományörző funkcióval, társastáncként őrizték meg a néptáncokat, dalaikat; ne keverjék össze, lehetőleg tisztán őrizték meg az egyes régiók különféle történelmi gyökerekre visszanyúló folklórját. Mi több, napjainkban mind büszkébben ápolják az egyes régiók tájnyelvét, építészetét, a gondosan megőrzött normandiai vagy breton kulturális identitástudatot! Napjainkban a mind jobban kibontakozó tudományos kutatás is segíti ezt a felmérhetetlen értékű hagyomány-őrzést. — Fentebb idézett cikkemben egyébként részletesen foglalkoztam a katalán vidék folklórjának feltörésével, a tengerparti Collioure városka főterén látott „sardane” táncházzal. Említést tettem az Operaház balettiskolájában tanító folklorista hölgy, Michele Blaise kutatásairól, a pedagógusképzésben való működéséről, a néptánc felélesztését célzó mozgalom széles kibontakozásáról. Az ötven év előtti állapothoz képest mindez óriási fejlődést, öröndetes áttörést mutat.

A folklór iránti vonzalom és mély megbecsülés jeleivel már akkor, a harmincas években is volt szerencsém találkozni. Az egyetemistákat tömörítő diákszervezet *nemzetközi folklórtalálkozót* rendezett Reims városában. A magyar diák-

szövetség megbízásából, a Magyar Ház kosztümjeivel palotással, körmagyarral (Szöllősi: Körtánc) és lazán összefogott, rögtönzött csárdással arattunk óriási sikert ezen a találkozón. Felkértek a táncok betanítására, és férjemmel együtt mi is táncoltunk a diáktársasággal. Körülbelül ennyire futotta akkor hazulról hozott néptáncismeretemből. A diáktársaság szép kiállású, erőteljes, hazafiúi lelkesedéstől lobogó gárdája azonban sikerre vitte a vállalkozást. (A hetvenes években, Párizsban jártamkor egy magasrangú diplomata üdvözölt, mint volt tanítványom.) Engem Reimsben a bolgárok meghívtak maguk közé. Fel is léptem a remek csoporttal néhányszor.

A francia régiók táncai közül emlékembe vésődött a baszk férfiak ördögös sebességű, s helyenként pásztor botolóinkhoz hasonló botos tánca. (Spanyolországban kívül St. Jean de Luz környékén is járják.) A Franciaországba látogató spanyol profi táncosok közül kiemelkedett a nagyszerű *La Terezina* játékosan virtuóz és pokolian sebes Jota aragonesa. Azóta is hiába lesem, hogy Budapesten is megjelenjen egyszer a közismert, nagyhatású flamencok mellett ez a gyökeresen más típusú tánca is a spanyol együttesek műsorán.

A háború befejezése után minden erőmet a folklórnak szenteltem. Ismét csak tíz évvel ezelőtti emlékezésekre utalok: „Mikor azután elkezdődött Magyarország felszabadítása... a párizsi Magyar Ház vezetését átvevő Bölöni György felszólított, hogy minden más tevékenységet félretéve ezután teljes erőmet olyan reprezentatív magyar művészegyüttes megalakításának szenteljem, amely nagy nemzetközi találkozókra képviselheti az újjászületett Magyarországot. Zenei vezetőnek mellém a ma is Párizsban élő magyar zeneszerzőt, Gergely Jánost kérte fel. Rövid idő alatt az apró gyermektől a nagyszülőkig, az amatőröktől a hivatásos táncosokig és énekesekig terjedő hatalmas „népi együttes” gyűlt a városszerte boldogan meglengetett zászlók alá. És a felszabadult Magyarország létét meghirdető első diadalmas nagy műsor nem is indulhatott mással, mint Bartók gyermekdalaival. A párizsi magyarságot belülről fűtő robbanóerő oly magasra repítette ezt a Salle Playeltől kezdve az egész országon végigvitt műsort, hogy már réges-rég idehaza voltam, amikor a hajdanvolt párizsi népi együttes még mindig az első nagy dicsőség visszfényéből élt. Pedig hát a táncok... Korábbi, Pestről hozott „tudásomat” Réthei Prikkel könyvéből és az erdélyi származású párizsi magyarok tánckincséből gazdagítottam, ahogy akkor tudtam...”¹⁴

Ezután hazajöttem. De ez már más fejezet. Ez már minden odakint élt honfitársammal közös sors, a „Párizs az én Bakonyom”, „A Gare de l'Est-en” és a „Fel-feldobott kő” verssoraiban örök érvénnyel megfogalmazott képletek közé tartozik.

Budapest, 1991. november 23.

Pór Anna

Jegyzetek

1. Pór Anna: Tűnékeny üstökös nyomában, Táncművészet (a továbbiakban Tm.) 1977/6. 28. o.; Pór A.: Fél évszázad távlatából, Tm. 1978/11. 29. o.; Pór A. Nehéz szerelem. Tm. 1981/3. 1. o.; Pór A.: Franciaországi mozaik, Tm. 1985/1. 1. o.; Pór A.: Balettest a párizsi Operában, Tm. 1987/12. 32. o.
2. Bajomi Lázár Endre: A Quatrier Latin. Budapest, 1971, Corvina, 224. o.
3. Franciaországi mozaik. Tm. 1985.
4. „Nehéz szerelem” — Bartók búvkörében. Tm. 1981/3
5. Éditions sociales Internationales, Paris, 1938.
6. Györkei Jenő: Spanyol földön a szabadságért. Budapest, 1963. Zrínyi kiadó, 63. o.
7. Bajomi: I. m. 235. o.
8. Györkei: I. m. 66. o.
9. Bajomi: I. m. 240. o. „Bál a Quartier Latinban”
10. Gereblyés László: Túl a határon. Budapest, 1963. 86. o.: „Anna-sétány”.
11. Tristan Rémy: Jean Gaspard Debureau. Paris, 1954. Ed. L'Arche. 9. o.
12. Tm. 1977/6.
13. Tm. 1985/1.
14. Tm. 1981/3.

MILLOSS AURÉL SZÍNHÁZI KOREOGRÁFIÁI II. (1937.)

Milloss Aurél magyarországi színházi koreográfusi-játékmesteri munkássága Németh Antalhoz fűződő munkakapcsolata révén elsősorban a Nemzeti Színház műsorrendjéhez kötődik. A *Színpad*. c. periodika tanulmányírója „A roninok kincs” színrevitelét az 1935-36-os évad legjelentősebb bemutatói közé sorolja. „... a szezonvég két legnagyobb sikerű” színdarabjában a mozdulatnyelv a beszéddel egyenrangú jelentőségre emelkedik. A roninok kincsében a kifejező mozgás nemcsak végigkíséri, hanem gyakran helyettesíti a beszédet.”¹ Színház- és táncművészeti érdekességeként itt kell megjegyeznünk, hogy Béjart nagysikerű balettje, a Kabuki, amelyet a Tokio Balett felkérésére komponált, ugyancsak e több évszázados japán legenda táncszínpadi adaptációja.

Németh Antal és Milloss Aurél sikeres együttműködése nem szakad meg 1937-ben, mindössze a színház repertoárjában hosszabb időre nem kerül olyan dráma bemutatásra, amely a fiatal koreográfus táncos vagy játékmesteri közreműködését igényelné. Így csupán az évad végén jelentkezik újra alkotóként a Blaha Lujza téri színházban. Kállay Miklós drámája: *A roninok kincse* a korban nagyon magas szériaszámot, 67-et ér el, és Shiu Shing: *Gyémántpatak kisasszonya* Bajor Gizi parádés főszereplésével ugyancsak magas számig, 21-ig jutott el. (Az elmúlt évtizedek alatt hozzászokhattunk a 200-300-as előadásokhoz, így csak az idősebb korosztály tudja emlékei alapján igazolni, hogy a napjainkra „legendává nemesedett korabeli színházi nő” valóban magas premierszámot jelent, de az évi 10-15 bemutató bizony meglehetősen gyors tempóra és óhatatlanul a már bevált egyéni eszköztár használatára készítette a legjelesebb aktorokat is.)

Magyar Bálint kitűnő színháztörténeti kézikönyve, „A Nemzeti Színház története a két világháború között” feltárja a társadalmi-belpolitikai-kultúrpolitikai kulisszatitkokat is, amelyek mind Németh Antal igazgatói tevékenységét, mind a magyar és világkultúrát reprezentáló Nemzeti Színház alkotó- és előadóművészi gárdájának munkásságát meghatározták.

Milloss Aurél — akinek nem volt állandó szerződése a színházzal — csupán eseti munkákban, egyes darabok előkészítésében és színrevitelében működött közre, s közben Rákóczi úti stúdiójában tanított, szólóestjeit, csoportjának fellépéseit készítette elő. (Önálló programjának elemző kronológiáját, magyarországi turnéit egy később megjelenő tanulmányban adjuk közre.)

A csodatűkör

Az 1936-37-es színházi évad a Nemzeti Színházban egy magyar mesejáték színrevitelével zárult. Babay József — Buday Dénes: *A csodatűkör* c. zenés-tán-

cos játéka (1945. után az Állami Bábszínházban bábjáték formájában került felújításra) nem kerülhette el a sajtó jobb- és baloldali támadásait éppúgy, mint a különböző pártok, frakciók, érdekkörök öngazolást kereső (és természetesen találó) hozsannázását sem. Párt- és kormányítászek tűnnek fel és el. Magyar Bálint könyvében Németh Antal küzdelmeinek megértetéséhez találó mondatot idéz az „írófejedelem” Herczegh Ferenc cikkéből, amelyet magam is szemléletesnek vélek a Németh-Milloss kettős sajtófogadtatásának kordokumentumaként: „... 1937-es cikkében kétfelé vágva és kétfelé csúfolódva (Herczegh F., K. Zs.) az egész gömbösi garnitúrára céloz. Ezt mondja: „... a régebbi siber mindig parvenünek nézi az újsütetűeket, de bele kell nyugodnia, hogy a jelen a parvenüé”. A régebbi siber ez esetben ő maga.²

Az évadvégi premier bevallottan támaszkodni kíván a nyáreleji idegenforgalomra. Olyan produkciót kívánnak a színház repertoárjába építeni, amely látványosságával, zenei materiájával az idegenajkúaknak is szórakoztató, kielégíti a kis- és nagypolgári közönség „népi, nemzeti” iránti, mélységeket nélkülöző igényét, de egyben megfelelő esztétikummal bír a valódi értékek iránt érdeklődő, létszámában mindössze néhány ezerre tehető közönségrétegnek is.

A megmaradt rendezői példány már az 1945 utáni rádiójáték változat gépirata. Milloss Aurél és egykori tanítványai sem túlzottan emlegették e produkciót, így jelen tanulmányunkban mindössze az egykori nyomtatott dokumentumokból és fotókból adódó következtetésekre szorítkozhatunk.

A bemutatóra 1937. június 4-én került sor a Blaha Lujza téri épületben, az alábbi szereposztással:

Katalin	Somogyi Erzsi
Magyar István	Jávor Pál
Mikán néni	Berky Lili
Halál	Hosszú Zoltán

A fehér országban

Király	Gózon Gyula
Bolond	Maklár Zoltán
Anyakirályné	Cserényi Adél
Öreg király	Balázs Samu
Főudvarmester	Matány Antal
Főorvos	Major Tamás
Menyasszony	Sándor I. a. n.
1. vadász	Kenessey F. a. n.
2. vadász	Szabó S. a. n.
özv. Magyar I-né	Gobbi Hilda
Csana	Jakab László
Egy falusi	Szészi Ferenc

A fekete országban

Király
Bolond
Főtamtmester
Észak vezére
Dél vezére
Kelet vezére
Nyugat vezére
Mágus
Hárfás
Menyasszony
Vadászok, kíséret, táncosok, falusiak

Rendező: *Németh Antal*

A zenekart vezényli: *Vincze Ottó*

A koreográfiát szerzette és betanította: *Milloss Aurél*.

A díszleteket és a kosztümöket tervezte: *Jaschik Álmos*.

Rajnay Gábor
Ungvári László
Abonyi Tivadar
Rubinyi Tibor
Pataky Jenő
Újlaky László
Ónody Ákos
Várkonyi Zoltán
Nagypál L. a. n.
Fülöp Kató a. n.

A mesejáték történetét Révész Mihálytól, a Népszava recenziójától idézzük: „...Mese az első szótól az utolsóig, attól kezdve, hogy megjelenik a színen, mindjárt a legelején a Halál („az ő rettenetes kaszájával”), egészen addig, hogy a parasztleány meg a parasztleány persze, egymáséi lesznek. A bonyodalmat ugyanis az indítja el, hogy a Halál Magyar Istvánért jött el, és ezt megmondja Nagyanyónak, aki persze nem adja oda szépséges unokáját olyan legénynek, akire a Halál vár. Versenyez az unokáért a Fehér Király, meg a Fekete Király is. Nagyanyó úgy határoz, hogy akkor dönt majd, ha a csodatűkör megmutatja, milyen sora lenne a lánynak Fehérországban, meg Feketeországban. Bizony rossz sora lenne: ott nem tudnak mosolyogni, itt nem tudnak sírni, csak ha az otthoni furulyaszóra vagy az otthoni dalra emlékeznek... A csodatűkörbe csak kétszer szabad nézni, aki harmadszor néz, az a halálé. Nagyanyó tudni akarja az unokája jövőjét: bol-dog csak az előzőtt legény oldalán lehetne, békés falusi házban, muzsikával, tánc-cal. Most már jöhet a halál érte, Nagyanyóért, hiszen („az odaátvaló adminisztráció is rendetlen”) a legény életben marad, a halált az öreg Magyar Istvánért küldték. Azért mese, hogy legyen a három próba, hogy vígság kergesse a szomorúságot, hogy sírás-kacagás váltsák egymást, hogy tele legyen képtelenséggel, hogy rángasson el bennünket a hétköznapiakból, hogy színeket, tarkaságot mutasson.”³

Németh Antal az ének-zene-tánc egységével kívánta erősíteni a darab mese-szerűségét, nem akart visszatérni a népszínművek stílusához, és el akarta kerülni az operettszerűség látszatát is. A két király, a bolond és a halál mozgásformáit — Vajda M. Pál fotóinak tanúsága szerint is⁴ a groteszkbe hajló stilizáció jellemzi. A kritikusok mindegyike — ízlése és lapjának pártállása függvényében — dicséri vagy bírálja az előadás táncanyagát. Így például a kormánylap, a Magyar Hírlap kritikusai az előadás „magyarságát” hangsúlyozza:

„Amit a színház ehhez még hozzáadhat, azt úgy a rendezéstől, mint a zene-

szerzőtől, a koreográfustól, a díszlet-és kosztümtervezőtől, valamint az előadástól úgyszólván teljes mértékben megkapja a „Csodatükör” *Németh Antal* rendezése, melyet a somogyi népművészet inspirált. Hangulatos keretet talál *Jaschik Álmos* a csillagos magyar ég alá, margarétavirágok közé stilizált színpadán, és az egész színpadi illusztrációt hűséggel és művészi érzelemmel szolgálja *Buday Dénes* népies motívumokból szőtt kísérő muzikája, valamint *Milloss Aurél* koreográfiájának plasztikus kifejező ereje.”⁵

Pütkösti Andor kritikája az „Újság”-ban bírálja a két király udvarának elidegenítő hangulatú jelenetét, a mozdulatművészeti elemeket, de fenntartás nélkül dicséri a zárókép csárdását: „... minden elemet kihangsúlyoz, amely a népies egyszerűséget megbontja, és valami különös kéjtellességgel tágtítja a magyar mesét a revü handabandázása felé... *Buday Dénes* egészen indokolatlanul tangóval keresztetzi a csárdást, és a rumbát vitézkötéssel díszíti... Az epizód szereplők nagy gárdájából *Várkonyi, Maklár, Ungváry, Major és Nagy Pál* emelkedik ki. A szereplők legnagyobb része azonban beleolvad a mozgásművészetnek abba a túltengésébe, amely ehhez a primitív hangoltságú darabhoz sehogyan sem illik. Viszont nagyon szép a Gyöngyösbokrétából ellesett csárdás, amely tomboló hatást is kelt.”⁶

A nagylétszámú tánckart foglalkoztató előadásban a „*Milloss-iskola*” növendékei immár kamatoztathatták a Rákóczi úti stúdióban szerzett tánctudásukat, s úgy tűnik, hogy *Milloss Aurél* is e darab munkálatai során próbálkozott először táncari kompozícióban a *Paulini Bélával* közösen végzett „néptánc gyűjtések” színpadi összefoglalásával.

Még *Kárpáti Aurél* is a maga „vitriolosan jóindulatú” kritikája befejezéseként kénytelen leírni: „... A tehetséges *Buday Dénes* dúsan hangszerelt zenéje engedelmesen simul a paraszt-operett kevert stílusához *Milloss Aurél* koreográfiájával és *Jaschik Álmos* díszleteivel együtt. *Vincze Ottó* kitűnően tartja kézben a zenekart... A pénteki bemutató közönsége rendkívül melegen fogadta az újdonságot, amelynek főképp táncos és zenei része talált tetszésre...”⁷

A Nemzeti Színház 1937-38-as évada a magyar színjátszás centenáriumának jegyében szerveződik. Augusztus 22-e — a jubiláris nap — még valójában évadkezdés előtti időpont, így csak házi ünnepekre, koszorúzásokra kerülhet sor; sem a színészek, sem pedig a közönség nincs még „előadásra hangolt” állapotban. A szeptemberi „bemelegítő műsorok” között kap helyet egy nemzetközi kapcsolatot — kortárs drámairodalmat — reprezentáló darab, *Rino Alessi* műve.

Medici Katalin

A centenáriumi események középpontjában az igazgató dédelgetett álma, „Az ember tragédiája” színrevitele szerepelt. A *Madách*-bemutatót megelőzően a „kitekintéssel” az olasz-magyar kultúrkapcsolatok folyamatosságát is láttatnia kellett. Így került sor a közepes tehetségű drámaíró darabjára, amely mindössze nyolc előadást ért meg a színházban.

Németh Antal kiadatlan kéziratában így ír darabválasztásának körülményeiről: „... majd propagálni kezdem olyan élő olasz írók műveit, akik segíthetik a Tragédia viszonyossági alapon álló itáliai bemutatását, végre sikerülhet kikényszerítenünk a bemutatót. Ennek eléréséért folytatott küzdelemben időközben csaknem teljesen magamra maradtam... Rino Alessi Medici Katalin-ját csupán azért fogadtam el, mert úgy tudtam, hogy jó kapcsolata van Mussolinivel, és reméltem, hogy ő majd érvényt tud szerezni a három évvel korábbi ígéretének...”⁸

Az olasz szerzőben nemcsak a közönség, hanem a direktor is csalódott. A bemutatót hosszú idő múlva követő olaszországi levél üres kifogásokkal tér ki az eredeti megállapodás, a Tragédia itáliai színrevitelének lehetőségei elől.

Felesleges lenne szót vesztegetni Alessi drámájára, ha Medici Katalin személye nem kötődne az európai táncművészet történetéhez, s ha nem szerepelt volna a darabban jelentős tánckompozíció Milloss Aurél koreográfiájával.

Medici Katalin

Bemutató 1937. szeptember 10-én

Medici Katalin
IX. Károly
Henrik, Anjou herceg
Valois Margit
Ruggieri, csillagjós
Birague, kancellár
Retz marsall
Coligny admirális
Fulvia Pica della Mirandola
Strozzi
De Alava, spanyol követ
A pápai követ
Pardaillan
Condé
La Rochefoucauld
La Tremouille
Egy hugenotta nemes
Ronsard
Udvaronc
Angoulême herceg
Nevers herceg
Tavannes marsall
Udvarhölgy
Egy nemes
Geografus
Palotaőr
Játékmester

Mátray Erzsí
Várkonyi Zoltán
Ungvári László
Szörényi Éva
Gál Gyula
Petheő Attila
Újlaky László
Táray Ferenc
Regős Klára a. n.
Balázs Samu
Forgács Antal dr.
Major Tamás
v. Garamszeghy S.
Pataky Jenő
Ónody Ákos
Rubinyi Tibor
Hadusfalvy Béla
Tasnády András
Sándor István
Szabó Sándor
Baksa Soós László
Kenessey F. a. n.
Szathmáry Margit
Koltay Gyula
Homonnay Rezső
Nyergess Ferenc
Abonyi Tivadar

A negyedik felvonás nagy balettjelenetének koreográfiáját szerzette és betanította: Milloss Aurél

A díszletet Varga Mátyás, a jelmezeket Nagyajtay P. Teréz tervezte.

Az OSZK Színháztörténeti Tárában található rendezői példány⁹ számunkra különösen értékes oldalain a koreográfus térrajzai, kézírásos megjegyzései találhatók.

A darab IV. felvonásában két hosszabb táncjelenet szerepel. 1. kép: „Estély a Louvre-ban, Margit hercegnő és Navarrai Henrik esküvője alkalmából. Szín: a királyi palota egy I. Ferenc stílusában tartott terme. Amikor szétnyílik a függöny, a szomszédos bálteremből behallatszik a királyi zenekar által játszott tánczene. Hölgyek és nemes urak haladnak át a színen, bókokat, meghajlásokat, mosolyt váltva. Mikor a függöny szétmegy, javában táncolják a pavanet, annak befejezésével felbomlik a hullámozó társaság.” Az írott szöveg alatt a hevenyészett skicc a főszereplők elhelyezkedését, a tánc irányait és térbeli változásait jelzi.

Ismerve Milloss Aurél kutatószenvedélyét és precizitásra való hajlamát, feltételezhető, hogy elmélyült tanulmányokat folytatott a Katalin-kori táncdokumentumok között a hiteles előadói magatartás és a couleur locale megteremtése érdekében.

Táncsal kezdődik az utolsó felvonás, és a 2. jelenet is egy allegorikus balettel folytatódik.

„2. jelenet: (Katalin az Anjou hercegtől és pompásan öltözött nemesektől kísérelve belép.)

Katalin: nemsokára kezdődik a „Ginevra” előadása. Azt ajánlom a szép hölgyeknek és nemes gavalléroknak, hogy ne mulasszák el ezt a látványosságot, mert Franciaország legjobb színészeit válogattam össze...

IV. Hölgy: Tárgya az „Örjöngő Loránt”-ból van véve?

Katalin: „Úgy van.”

A koreográfus kézíratos bejegyzése: „a csoport máris hátravonul. Katalin Anjouval előttük vonul el az 5 nemes ifjúval.” Majd hevenyészett térrajzzal találkozunk, amely jelzi, hogy a színház a színházban jelenet milyen alaphelyzetből bontakozik majd ki a színpadon. Vajda M. Pál fotói¹⁰ igényes, látványos allegorikus balettjelenetről tanuskodnak. A koreográfusnak még a Millossal — Hitlerékel szembehelyezkedő magatartása miatt — nem éppen rokonszenvező „Virradat” színikritikusa is elismeréssel adózik. „...A hosszúra nyúló balett koreográfusa, a fiatal Milloss Aurél minden elismerést megérdemel.”¹¹

Az „Új Magyarország”-ban megjelent recenzió igazolja feltételezésünket, miszerint Milloss munkájában „hitelességre” törekedett. „...Az esküvői jelenet mellé beszúrtak egy balettet is, Milloss Aurél elképzelésében, amely nincs híján eredetiségnek, de kivitelezését két momentum rontja. Először az, hogy lassú, kiszámított és nem fakadnak a mozdulatok természetes derűből, hanem egy előírásból. Másodsor: a balett eltakarja az anyakirálynőt, aki a táncünnepe alatt mégis csak a főszemélyiség, mondhatnám: a bálanya.”¹²

A Nemzeti Színház igazgatója iránti lojalitástól mentes Kárpáti Aurél természetesen a direktorra hárítja a felelősséget a rossz darab kiválasztásáért; a jó

rendezést, *Abonyi Géza* munkáját sajátosan dicséri. Írásában a hiábavalóan töltött estéért a bűnös színházvezetésnek Milloss koreográfiája ad feloldozást. „Milloss Aurél koreográfiája bármilyen megkapó, mégis csak kevés kárpótlás mindazért, amivel ez a bemutatóest adósunk maradt.”¹³

Az ember tragédiája

A Nemzeti Színház centenáriumi programjában a legjelentősebb helyet kapta a Madách-mű színrevitele „új betanulással” október 21-én. Az új verzió előkészítését szolgálta a németországi bemutató 1937. áprilisában, sőt, az eredetet még korábban kereshetjük, a valójában nem realizálódott 1934. évi olaszországi debütálásban. (Farkas Ferenc ekkorra készítette el a Tragédia zenei alapmatériáját, s e verzióknak is van tánc történeti érdekessége, hiszen a koreográfiát *Juana von Laban* alkotói közreműködésével tervezték.¹⁴) A hamburgi bemutatóról rövid beszámolót ad közre *Mohácsi Jenő*, „A színpad” szemleírója. Azért is szükséges idézni, mert ezzel az előadással kristályosodott ki az a rendezői alapkoncepció, amelynek hazai megvalósításában Milloss elévülhetetlen érdemeket szerzett.

„Az új rendezés főleg a londoni színben remekelt. A színpad forogva bemutatja a városi forgatagot, folytonos mozgásban, több szektorban, szakadatlanul nyüzsgő képpel, amely a világháborút megelőző esztendők divatját viseli... Megrázó a londoni szín második, transzcendentális része. Zöldes fényben csillámló csontvázak haláltáncot járnak, és halálba invitálják a szín fontosabb szereplőit azzal, hogy megérintik a vállukat, vagy jelt adnak nekik, amire ezek az emberek mintegy kővéváltan halálba merevednek. Ez a színpadi jelenet igen eredeti, igaz, hogy kissé hosszadalmas is... Kitűnőek a tömegjelenetek. Az athéni képben feltűnt nekem, hogy a népből kiütököző típusok egyénítést nyernek azzal is, ahogy járnak, ahogy szaladnak... Farkas Ferenc kísérőzenéjének kórusai nagyszabásúak. Az égi szín muzsikája barokkos, áhítatos, a régi misék stílusában. Szép a paradicsom motívuma, amely áttetszik a későbbi színeken is. Megejtő a haláltánc zenéje is.”¹⁵

Többször idézett kéziratában Németh Antal így vall: „Farkas Ferencnek a római operában tervezett előadásunkhoz komponált zenéje annyira összeforrt az én dramaturgiai elgondolásommal, hogy Hamburgnak is nyugodtan ajánlhattam, annál is inkább, mert Farkas hajlandó volt a szövegre komponált részeket az olasz prozódiairól a Mohácsi-fordítás prozódijára átirni és az Itáliában kihagyandónak vélt londoni temető-jelenet számára megkomponálni a hiányzó tételt. Ez a jelenet sikerült a korábbi tragédia-rendezésben a legsutábban. Erre támadt az az ötletem, hogy nem szakítom ki a néhány sírbaszálló szövegmondó alakot természetes miliójából, hanem a képekre tagolt, de folyamatosan forgószínpadon játszandó vásár minden alakját részesévé teszem egy nagyformátumú haláltáncjátéknak. Hamburgban azonban még csak a Halál kis szolgálai, táncoló skettek sora árasztotta el az UV-fénnyel (ultraviola - K. Zs.) kísértetiessé tett londoni vásárt, és csak Budapesten mellőztem ezt a megoldást, minthogy olyan rendkívüli képes-

ségű szőlőtáncost sikerült a Nemzeti Színház számára megnyernem, mint amilyen Milloss Aurél volt.”¹⁶

Noha minden kritika, recenzió és elemzés egyaránt kiemeli az előadás koreográfiájából a londoni szín danse macabre-ját, nem mehetünk el szó nélkül a tánc, illetve a mozdulatkórusok bemutatása mellett. A nevezetes táncképről pedig dolgozatunk függelékében adjuk közre Szőke Sándor szemléletes leírását.¹⁷

A színház centenáriumi évadáról kiadott albumban a kötet szerkesztőjétől a következőket olvashatjuk: „Az ember tragédiája kísérezzenét Farkas Ferenc írta. A zene java még 1934-ben, a tervezett olaszországi előadás számára készült.. A zene maga elejétől kezdve végső formájáig együtt született, nőtt, fejlődött a rendezői gondolattal. Tehát nem öncélú kísérezzene.

A táncok szerepe összességében alig változtat azon az arányon, melyet e téren a régebbi rendezések kialakítottak. Két helyen jut jelentősebb, újszerűbb feladathoz: az athéni és a római jeleneteket összekötő zenés, mimikus intermezzóban és a londoni színt követő temetői képben. A római jelenetben a mű eredeti előírásai szerinti gladiátorharcot a rendezés pontos történelmi studiumok alapján, de a lényegnek megfelelő enyhe stilizálásban állította be...”¹⁸

Az előadás és a koreográfia legfontosabb dokumentuma ezúttal is az ún. „rendezői példány”, amelyben a zenei motívum felhangzásával szóról-szóra, mozdulatról-mozdulatra nyomon követhetjük a rendező és a koreográfus kézírásos bejegyzéseit, skicceit. E megjegyzésekkel fotók és leírások nélkül is felidézhetjük a előadás atmoszféráját.

„Negyedik szín, Egyiptom:

Világítás: Fátyolfüggönyön az álmokképek kavarnak. Amikor az egyiptomi tánc motívuma hallatszik: a színpad lassan világosodni kezd. Először a fejkép Luciferet világítja meg. Azután Ádámot, mint Pharaot, majd a táncosnőket.

Zene: ...halk tamburin és kasztanyettacsörgésre egyiptomi hárfák és fuvalák szólalnak meg. Könnyed, lebegő ritmusú tánc fejlődik a beszéd alatt.

Szöveg: Lucifer: Felséges úr... (L. int a táncosnőknek, akik hátrálva kitáncolnak.)

Athén — római szín között

Messzi dulaszó hangjai kelnek, bacchánsnők menete közeledik. Részeg csoport lejt a rikoltó zene hangjaira, fokozódik a lárma, dobok dübörgése... egyenes vonalban tör a zene a tetőpont felé, majd fokozatosan lehalkul.

Enyhül a tobzódó zivaj, kifárad a mámoros tömeg, bágyadtan hullnak a földre, párok tűnnek el az éjszakában, furcsa sóhajjal másul a muzsika.

Közzjáték

Rendezői utasítás: A forgószínpad megindul — beállított sebességgel balról jobbra.

Statisztéria: Balról, a forgó peremén indul a táncosok első csoportja, amely görög mithikus csoportot ábrázol, reliefszerűen haladó menádokat szigorúan kötött táncal. Mennek j. l. felé.

Világítás: a táncsoportokat fejképek világítják holdfénnel.

Statisztéria: a második táncsoport jobbról indul, s római bővérű mithikus

jellege van, ez a csoport kötetlen tánclépésekben megy szembe az előző csoporttal. A két csoport találkozik, egyesül, s az ismét meginduló forgó peremén együtt halad tovább betanított táncsal, jobbra.

Műszak: Róma beforog.

Statisztéria: Az egyesült két táncscsoport a színpad j. hátsó felén elfoglalja helyét, s a római kép mulató-dőzsölő színeiben, mint statkar játszik hozzá a képhez.

Ádám: A ló enyém, jöjj Júliám, ölelj meg.

Vigyétek ki azt a hullát.

Statisztéria: az előteret táncosok foglalják el... Komikus táncpantomimet mutatnak be. Istencsúfoló táncot. Páris és a 3 istennő vetélkedése az almáért, cca 2'. Élénk ritmusú, lendületes táncszám, melyet a dekadens Róma exotikus dobjai kísérek....

Lucifer: Ah! Cluvia, leverted Hippiát!

Szeretnék e dalnak költője lenni.

Zene: Attacca: A paradicsomi szerelem motívuma új hangszerelésben, aminek ritmusára a táncosok a háttérben, lassú, feltűnést nem keltő táncba kezdenek.

Ádám: El a zenével, táncsal! (A táncosok zavartan, tétován megállnak.)

London

Verkli valcerre: Kis ibolyától kocsmáig színpad jobbra forog.

Koldus: 1. : Igaz, koldus se vagy ez szerint. Valcer (katona a mesterlegény kezéből kiveszi táncosnéját, mindig a megfelelő szöveg táncosa megy át elől. *Valcer*)

1/4 fordulat a színpaddal

Temető

Statisztéria: egy-egy nagy (olvashatatlan szó — K. Zs.) képez, de csak akkor, amikor a kórus megszólal — addig lassú séta, mindenki megkeresi a megjelölt helyét.

Tánc: A Halál — forgás közben végigtáncolja a színpadot, s minden szegmentumon halálba merevednek mozdulatára az emberek.

1. szegmentum bábjátékos 2. Nyegle 3. Kocsmáros 4. Kisleány

cigányasszony Tanuló munkás

katona

kéjhögy

A Halál győzelmi táncot lejt a halottak közt. Színpad forog. Áttáncol az 1. és 2. szegmentumon. Közben a 2. szegmentumra beállott Éva, ő az egyetlen élő alak. Mikor a Halál meglátja őt — feléje indul, de Éva diadallal áll.”¹⁹

A közreadott dokumentumrészletből, valamint Vajda M. Pál fotóiból is kitűnik, hogy az érett művész Milloss már korai munkásságában tudatosan törekedett az etosz és pátosz szintézisére. „...nincs mélység, hogyha csak apollói szellem uralkodik, és hogyha csak dionüszoszi, akkor nincs szépség és átszellemülés. Tehát mind a kettőre szükség van...”,²⁰

Szentivánéji álom

Alig egy hónappal a nagysikerű Madách-repríz után ismét hatalmas „ensemble”-produkcióval lépett az alkotópáros, Németh és Milloss a nagyközönség elé. Shakespeare tündérajátékát, a „Szentivánéji álmot” november 26-án mutatták be. A darabot 1938 júniusától a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon az Operaház táncosaival és Brada Rezső koreográfiájával játszották, a kőszínházi változat az évvégi premier ellenére is tizennégy alkalommal szerepelt műsoron.²¹ Az intenzív próbaidőszakot és a nagy fizikai-szellemi megterhelést jelentő Madách-bemutatót és -előadásokat követően hatalmas terhet vállalt magára a színház együttese, az alkotók, színészek és a műszaki személyzet. A Shakespeare-darab szcenikai munkáit a meglepő újításokkal és művészi eredményességgel ezúttal is a „régí fegyvertársak”, Jaschik Álmos és Nagyajtai P. Teréz végezték. Németh Antal az újítás szándékáról így vall a premier hetében: „Komoly dramaturgiai tanulmányok alapján készült el a mű új színpadi átdogozása, amelynek egyik legnevezetesebb újítása az, hogy Puck, mint a játék főrendezője, proológusban indítja el a darabot. Természetesen nem új szövegről van szó. Puck dikcióját a vígjáték végéből emeltük ki és helyeztük át az élre proológusnak... Új Jaschikkal fogunk találkozni, aki pasztellszerűen hangsúlyozza ki a játéknak — hogy úgy mondjam — tündéri realizmusát. Hiszem, hogy a közönségnek kellemes meglepetésére lesznek az új ruhák is. A kosztümöknél megengedtük magunknak azt a játékot, hogy az egymáshoz tartozó férfiakat és nőket egyforma anyagú és mintájú ruhába öltöztessük. A szereposztás számolt azzal, hogy a fiataloknak fokként kell bedolgozniuk magukat a klasszikusoknak nekik megfelelő szerepeibe. Így aztán nem egy fiatalnak nyílt most meg az ajtó az ilyen irányú érvényesülés felé. Somogyi Erzs, az Álom Puckja, megtartotta régi sikeres szerepét, amelyet azonban természetesen egészen át kellett formálnia... A vígjáték kísérőzenéje a teljes Mendelssohn-zene, az összes melodramákkal.”²²

Németh Antal szándékát ezúttal is igazolja néhány rendezői-koreográfusi dokumentum, amelyben az eredeti zenei matéria felbontását is feltűntetik az ún. „ziffer”-számok, jelezve, hogy a rendező nemcsak a Shakespeare-kronológiát bontotta meg, de a klasszikus kísérőzene anyagát is szándékához igazította munkatársa, *Polgár* Tibor zeneszerző-karmester. Napjainkban nem szokatlan e megoldás, elsősorban a balettművészet produkcióiban — elég, ha csak Seregi László Shakespeare-táncjátékaira gondolunk — sokszor egészíti ki a szakavatott muzsikustárs a balettzene alkotójának oeuvrejéből vett idézetekkel, vagy „stílusban tartott” új zenei momentumokkal a „klasszikus” alkotást. Magyarországon 1937-ben azonban e megoldás még novumak számított, és Németh Antal „isten- és tradíciókísértő” vállalkozását többek között *Polgár* Tibor átigazítása reprezentálta. A kritika — amely ekkoriban is jobbra ragaszkodott a konvenciókhoz — mégis elismeréssel fogadta az újítást. „Meglepett Mendelssohn muzsikája: *Polgár* Tibor összeállításában a kísérő zene összes motívumait felhasználta, azokat is, amelyek szinte feledésbe merültek.”²³

A muzsika tehát csatát nyert és végeredményben csatát nyert az újszellemű tündérajáték is mozgalmasságával, pantomim- és táncbetéeteivel, hiszen a produkció a két koreográfiai variánssal 1937-38-ban 23 előadást ért meg.

A jubileumi év bemutatóján e szereposztással hirdették az előadást:

Theseus, Athéne ura	Lehotay Áprád
Egész, Hermia atyja	Onódy Ákos
Lysander (szerelmesek)	Perényi László
Demetrius Hermiába)	Pataky Jenő
Philostrat, ünnepélyrendező	Újlaky László
Vaczkor, ács	Gózon Gyula
Gyalu, asztalos	Juhász József
Zuboly, takács	Maklár Zoltán
Dudás, fúvó-foltozó	Pethess Sándor
Ösztövé, szabó	Major Tamás
Orrondi, üst-foltozó	Matányi Antal
Hippolyta, amazon kirnő	Lánczy Margit
Hermia, szerelmes	
Lysanderbe	Olty Magda
Heléna, szerelmes	
Demetriusba	Lukács Margit
Oberon, tündérr király	Ungváry László
Titánia, tündérr királyné	Szelezky Zita
Puck, vagy Robin pajtás	Somogyi Erzs
Egy tündér	Dévényi Gyuri

Szín: Athéne s egy közeli erdő

Rendező: Németh Antal

Játékmester: Both Béla

A kísérőzenét az előadásához alkalmazta és a zenekart vezényli: Polgár Tibor

Koreográfus: Milloss Aurél, díszlettervező: Jaschik Álmos,

Jelmeztervező: Nagyajtai P. Teréz.

Ha végigtekintünk a szereposztáson, meg kell állapítanunk, hogy az akkori ifjak 75 százaléka Milloss stúdiójának is gyakori látogatója volt, de például Ungváry László, Major Tamás, Somogyi Erzs elfoglaltsága mellett is az állandó növendékek közt szerepelt.

A szentivánéji varázs a rendezői példány tanúsága szerint már a nézőtéren kezdődött. Bizonyítja ezt az atmoszférateremtő világítás.

„1. Gong

2. Gong — Nézőtér ki. Páholók, kupolák fehéren mx. fényerő

Zene indul, Páholók, kupolák zenei végszóra lassan, fokozatosan ki. Első fátyol le. (Teljes sötétben)

Zenei végszóra: Tündértánc kis téma: Vetítés... Piros függöny fel. Tündértánc. Puck megjelenik. ... K.”

„Előjáték (Prológ)

Akadémia

Nyitányból H-betűtől (Brácsa kezdetben II-bal játszik Prt. 53.)

Nyitány: (Körülbelül a 248. ütemtől kezdve a zene elhalkul, egészen háttérbe szorul, hogy helyet adjon Puck prológusának. Puck úgy jelenik meg, mintha a zenéből születne; onnan, a zenakarból emelkedne ki.)

Puck: Én, Puck, a csintalan manó vagyok,

Kit a nép Robin pajtásnak nevez;

Ki porleánynak rémulést szerez;

Malmot megindít, tejfölt leszedi...

...

De aki engem édes Puck néven

Szólít, annak dolga jól megyen!

(Itt a függöny mögül tündérek kukucskálnak elő.)²⁴

A rendezői példány 8. oldala, ill. a vele szemben lévő üres oldal jelenethez illeszkedő kézírásos megjegyzései:

Heléna:...

Majd éjjel a ligetbe fog szaladni

Utána és ezért halála vár rám ... (El)

(Kézírással: Átvezető zene: Zong. kiv. 47. old. N°5-ből a Mesteremberek zenéje. Part. 113. old.)

És látnom azt, ha majd a távozó

Üresen tér meg: oly jutalmazó!

Vele szemben kézírással: Sz. I. függöny le. Groteszk zene. A SZI függöny előtt a zenére B-ről j-ra felvonulnak a mesteremberek. Néma pantomim.) (35 mp)
Utolsó három akkordra bevilágosodik a szín.

Ø jel alatt a szövegoldalon: (Előbb a színpad lassan sötétedik, mintha esteledne... Színpad egészen besötétedik, az ég esti világításban. A zenekarban halkan felszendül a tündérmotívum. Puck megjelenik a függöny előtt. Grimaszt vág, leinti a zenekart, majd újra int, s mint karmester: groteszk mozdulatokkal dirigálni kezd. A zenekar itt a tündér motívum durva változatát, paródiáját hozza. Puck mozdulataival utánozza azokat a mesterembereket, akik a második képben szerepelnek. Mimikában tehát megjátssza az asztalost, a takácsot, a szabót, az üstfoltozót. A zene hangszerelésben olyan formában hozza a tündér motívum parodisztikus változatait, hogy az egyes mesterségekkel járó zajokat utánozza. Zene és Puck mimikája összehangolandó. — A zene egész rövid. Addig tart, amíg a színpadon a díszletváltás megtörténik. Végül Puck a színpadra mutat, jelezve, hogy: íme, most ez jön, mire a függöny felmegy. Puck eltűnik.)²⁵

Amint a szövegrövidítésekkel közreadott dokumentum is bizonyítja, a pregánás jellemző pantomim és az abból kifejlesztett, karikírozó zenéhez illeszkedő táncosabb mozdulatfűzér több, mint játékmesteri feladat. Itt már a koreográfusé a vezető szerep. Az ő munkája intonálja a következő jelenet hangulatát.

Befejezésül tanulságos közreadni: a „Mesterjátékot” követően a koreográfus feladata a játék táncos összefoglalása.

„Theseus: Philostrate! Lássuk a táncot!

(Kézírással) Zene. Ak N°=11 Bergamasca tánc

Philostrat intésére belibben a balett a pantomim alakjában, rövid játékokban eltáncolja a „Szentivánéji álom”-nak, magának a darabnak a cselekményét, kifejezésre juttatva a mese szimbolikus tartalmát, konstrukcióját. A pantomimot összeállító koreográfus alapul mindenesetre magát a darab cselekményét vegye. Ez négyes tagolású. Mutatja a szerelmet négy változatban. A tündérpár a házasság életcívódásait és kibékülését idealizált formában láttatja. Theseus és Hyppolita szerelme épp a házasságkötésnél tart; a két szerelmespár tévelygések, cserék közt keresi és találja meg egymást; végül az athéni kézművesek a szerelem tragédiájának paródiáját adják, mutatva — hogy néz ki a szerelem, ha a durva valóság akarja költészeté formálni. Oberon és Titánia a szerelem komédiáját mutatják be tündéri alakban; a kézművesek a szerelem tragédiáját adják nyersen, durván, komikus ábrázolásban. — (A cselekmény négy szövegcsoportját, a közöttük lévő formai összefüggéseket, szerkezetbeli, művészi kapcsolatokat a darabhoz írt bevezetés tárgyalja.) — A pantomim fölépítése kezdődhet a darabot indító jelenetnél. Theseus és Hippolyta nászukra készülődnek, megjelenik előttük a két szerelmes pár; Egeus előadja az esetet; a szerelmesek az erdőbe menekülnek; keresésükbe belejátszik az éjszaka tündér- és álomvilága; a tündérek és emberek közötti jelek összekavarják a dolgokat úgy, hogy a tündérkirályné a durva mesteremberbe szeret; végül rendbejön minden, s a szerelmesek eljutnak a nászig.

A pantomim zenére történik. A zene az eredeti Mendelssohn-motívumok (a No. 11. is!) felhasználásával, a koreográfiához símulva készüljön. Az eredeti motívumok ilyen felhasználása, keverése, modulációi, egybekapcsolása alkalmat ad a zeneszerző számára, hogy a közönségnek mintegy összefoglalja, magyarázza, értelmezze az egész kísérezetét, amint azt a táncos a darab meséjével teszi.

A pantomim alatt a színpad, illetve a háttér mutatja, hogy közben késő éjre változott az idő. Az óra éjfél üt.”²⁶

Vajda M. Pál dokumentációs fotói²⁷ az előadás játékosságát és dekorativitását hangsúlyozva képet adnak a fiatal *Somogyi Erzsi* és *Ungváry László* mozgástáncművészeiről is. Nem véletlen, hogy e jeles művészekről majd ötven évvel később Milloss Aurél mint legkedvesebb színész-előadóművész-táncosairól emlékezett.²⁸

A fiatal Milloss Aurél — alkotókedve és ereje teljében — a hatalmas színházi feladatok abszolválása mellett egyazon időben komoly előadóművészi vállalkozásra készült. „December 5-én táncmatinét rendez a Magyar Színházban. Partnere Lya Karina...”²⁹

Az 1938-as év színházi munkáinak és a „Milloss-estek” programjának felidézése — sajtó- és fotódokumentumok közreadásával is — már következő dolgozatunk tárgya lesz.

Budapest, 1991. október-november

Kővágó Zsuzsa

Jegyzetek

1. A Színpad, 1936. 3-4 sz. Szemle rovat, 208-210. o.
2. MAGYAR BÁLINT: A Nemzeti Színház története a két világháború között. Bp. 1977. Szépirodalmi K. 305. o.
3. RÉVÉSZ MIHÁLY: A csodatükör, Népszava 1937. június 5.
4. BABAY József: A csodatükör, (VAJDA M. Pál fotói, OSzK. Színháztörténeti tár, KA 804, 817, 827.)
5. RELLE Pál: Csodatükör — Bemutató a Nemzeti Színházban. Magyar Hírlap. 1937. június 5.
6. PÜNKÖSTI Andor: A Csodatükör — Babay József mesejátéka a Nemzeti Színházban — Újság. 1937. június 5.
7. KÁRPÁTI Aurél: A Csodatükör — a Nemzeti Színház pénteki bemutatója — Pesti Napló. 1937. június 5.
8. NÉMETH Antal: Az ember tragédiája a színpadon 1933 után. (Kézirat, OSzK. Színháztörténeti tár, kéziratgyűjtemény MS 29.)
9. ALESSI, RINO: Medici Katalin. (Rendezői példány, OSzK. Színháztörténeti tár, NSzM 300.)
10. ALESSI, RINO: Medici Katalin (VAJDA M. PÁL fotói, OSzK. Színháztörténeti tár, KA 2268-2297.)
11. ZÁMBORY ANTAL: Az új évad első bemutatói: — Medici Katalin — Virradat. 1937, szeptember 13.
12. PAPP JENŐ: A Nemzeti Színház újdonsága: Medici Katalin. Új Magyarország. 1937, szeptember 11.
13. KÁRPÁTI AURÉL: Medici Katalin. — A Nemzeti Színház pénteki bemutatója. Pesti Napló. 1937. szeptember 11.
14. Mint 8.
15. MOHÁCSI JENŐ: Az ember tragédiája Hamburgban. A Színpad. 1937. 3-4. sz. 43-46. o.
16. Mint 8., 175. o.
17. SZÓKE SÁNDOR: A százéves Nemzeti Színház. (Az 1937-38-as centenáriumi év emlékalbuma) Bp., 1938. Pallas Irodalmi és Nyomdai részvénytársaság.
18. Mint 17.
19. MADÁCH IMRE: Az ember tragédiája. (Rendezői példány, OSzK. Színháztörténeti tár NSzE. 163.)
20. MILLOSS AURÉL: emlékezése: Bp. 1982. TAHGY 2/85.
21. NÉMETH ANTAL: A Nemzeti Színház egy évtizede. (Kézirat, OSZK. Színháztörténeti tár, MS 28)
22. Magyar Színpad. (Híradó) 1937, november 24-30.
23. DÉKÁNY ANDRÁS: Az új Szentivánéji álom. Új Magyarország. 1937, november 27.
24. SHAKESPEARE, WILLIAM: Szentivánéji álom. (Rendezői példány, OSzK, Színháztörténeti tár, NSzSz 92/2)
25. Mint 24
26. Mint 24.
27. SHAKESPEARE, WILLIAM: Szentivánéji álom. (VAJDA M. PÁL fotói, OSzK. Színháztörténeti tár, KA 884-919)
28. MILLOSS AURÉL szóbeli közlése, Bp. — Róma, 1986.
29. Új Magyarország. Színházi hírek rovat. 1937, november 25.

Függelék

London. (Szőke Sándor leírása i. m.)

Ez a kép, s a belőle kiépülő haláltánc a centenáris Tragédiarendezés legkiemelkedőbb értéke. A forgószínpad alkalmazásával egészen új és meglepő színpadi hatásokat ér el a rendező, s egyben olyan szövegrendezést, mely a londoni vásár drámaiságát — eddigi rendezésemlékeink alapján — elképzelhetetlenül felfokozza. Ez az inszcenálás bízást mondható az eddigi London- és Temetőinszcenálások csúcsumaként. A színpad az álmokavargából bontakozik ki. A zene az álmotívummal indul, majd a függöny szétnyílásakor nagyvárosi zűrzavart ábrázoló, rezesbandás ütemekbe csap át. Forgás közben világosodik ki a színpad. Középen a Tower egyik bástyája áll. Ádám és Lucifer ennek tetejéről szemlélik az alatt nyüzsgő vásárt. Mindketten ősalakban és ősruházatban vannak. A forgószínpad négy szegmentuma, mely jobbról-balra forog alattuk, a bástya köré épült. Ez a bástya szellemes alkalmazásban megjelent már a korábbi képek során is, látható, vagy láthatatlan helyen. Ez volt például a bizánci és párizsi emelet konstrukciója, ez szolgált teraszul Keplernek, s ez volt Rómában a zenészek emelvénye is.

A négy szegmentum díszletei folyamatosan egymásba épültek úgy, hogy a forgószínpad teljes 360°-os fordulata egységes képet ad. Mintha csak az utcán járnánk, s egymás után tűnnének elénk a vásár képei. Az első körcikkelyen balra egy fakír emelvénye áll, középen a Bábjátékos sátra, jobbra a Cigányasszony bódéja. A második körcikkely bal oldalán vannak az ékszerárosok pultjai, középső emeltebb részén a Nyegle portékái, a szegmentum jobb oldalát a korcsma kerítése zárja le. A kerítésen kis ajtó, amelynél koldus tanyázik. A harmadik körcikkelyt a korcsma foglalja le. A kis kerthelyiség hátsó bal oldalán a kerítés mellett áll a zenekar emelvénye. Elöl három asztal, jobb oldalon kiugró fal, mely előtt, a külső oldalon Mária-szobor áll. A negyedik körcikkely a szövétárusok helye. Jobb oldalon két árus szövetekkel, kelmékkel megrakott polcai állanak.

A forgószínpad két oldala szabad. A körképet sötét úr veszi körül, mindig a játékra beforgó szegmentum kerül világosságra. Ez a keretelenség nagy távlatot éreztet, fokozza a kaleidoszkópikus nagyvárosi hatást, de egyben hangsúlyozza az álmot azzal, hogy az alakokat a sötétségből vonja elő, s oda meríti vissza. Ezek a képek forognak el a bástyán álló Ádám és Lucifer alatt, kik a forgással ellenkező irányban haladnak s így mindig a közönség előtt maradván új és új szegmentum fölé kerülnek.

A reflektorok meleg tónusú esti lámpafényt öntenek el a vásári képen. Ádám és Lucifer fejét egy-egy fénysugár világítja meg. A színpad egy teljes körforgás után megáll. Mikor Ádám és Lucifer a háború előtti kor viseletében megjelennek a színpad síkján, a zene verkli stílusban könnyű keringőt intonál, s a halk morajlás élénk vásári zsibongássá erősödik. Állandóan jönnek-mennek a színen. Az új rendezés, igen helyesen, nem Madách jelenében játssza ezt a képet, hanem ké-

sőbbre, 1912-re teszi át, abba a korba, mikor a szabadverseny, melyről Madách beszél, tetőpontján volt. A szöveg sorrendje, a forgószínpadra alkalmazott átcsoportosításban, így alakul.

Az első szegmentumon vagyunk. A szín tele van bámeszkodókkal. A fakír rendületlenül végzi láng- és kardnyelési produkcióját.

A Bábjátékos csengőjét rázza. A színpad elindul. Vézna, kopott virágárus-lány ibolyáit kínálja. Előbb egy gyászruhás asszony vásárol, majd egy vidám, fiatal leány. A színpad a második szegmentumon megáll. Leányok álmélkodnak az Ékszeráros pultja előtt, s elragadtatásuk szavait — nem minden kihívás nélkül — Ádám felé irányítják. Később, midőn megjegyzésük hatástalan marad, megvető pillantással távoznak. A színpad forog tovább. Ádám és Lucifer jobbfelé folytatják útjukat. Az ajtón keresztül a korcsmába jutnak. Az emelvényen zenekar játszik. A valcer hangjai felerősödnek. A munkások a jobb oldali asztalnál ülnek, a magányos Katona bal oldalon a zenekar előtt. Ádám és Lucifer a középső üres asztalnál foglalnak helyet. A színpad megáll. A zene véget ér. A Koldusok vitája, a Munkások szövege után a zenekar újra játszani kezdi valcerét. Előttük egy Mesterlegény egy fiatal lánnyal táncolni kezd. Többen a kerítésen kívül is táncra perdülnek. A Katona egy darabig iddoggálva nézi őket, majd felugrik és félrelöki a Mesterlegényt. A Mesterlegény távozása után a Kéjhölgy, modern dizőzként, az emelvényre lép s rövid dalát a kor érzelmes modorában adja elő. A korcsma közönsége tapsol és nevet. A zenészek pihenésre szélednek szét. Most szólítja meg Ádám a Prímást, aki elhalad asztala mellett. Néhány szó után csalódottan föláll, fizet s a meginduló színpadon jobbra menet Luciferrel együtt távozik a kerthe-liségből.

A negyedik szegmentum forog most alájuk. Ekkor hangzik fel a szerelem-motívum. Orgona intonálja most az ismert szólamot, mintha a templomból hallatszanék, ahonnan Éva édesanyjával jön. Mikor Ádámot elutasítják, megindul a forgószínpad és újra az első szegmentumon áll meg. Éva anyjával a jósnőhöz közeledik. Ádám és Lucifer kis távolságban követik őket. A második elutasítás után a hölgyek jobbra távoznak. Ezután törtetnek be balfelől huncut vidámsággal a diákok. Utánuk a két gyáros halad keresztül jobbról-balra a színen. Mikor Ádám és Lucifer elindulnak a megtévesztett Jósnő után, megindul a színpad is. A második szegmentumon vagyunk. Nagy sürgés-forgás van a Nyegle és segédje körül, akik recsegő trombitaszóval csábítják a vevőket az emelvényhez. Itt történik meg az ismerkedés Ádám és Éva között.

Lovel gyilkosát nem hozza színre az új rendezés. A kivégzésről újságokból értesülnek az emberek, s Ádámnak Lucifer meséli el. Hatásos és jellegzetes mozzanat ez a nagyvárosi élet megéreztetésére. Mikor a rikkancsok hangos kiáltózással a színre futnak, a járókelőkön izgatottság vesz erőt. Mohón kapkodják az újságot a rikkancsok kezéből. A színpad forogni kezd. Ádám, Éva és Lucifer elindulnak jobbra. Ádám újságot akar venni, de Lucifer visszatartja őt s menet közben, míg áthaladnak a korcsmán, s a 180 fokos forgás után a Mária-szobor előtt a színpaddal együtt megállnak, maga meséli el a gyilkosság történetét. Midőn Éva virágcsokrát a szoborra helyezi, s láng csap fel onnan, csödület támad. Pilla-

natok alatt kíváncsi, zajongó embergyűrű veszi őket körül. A sápítózó cigány-asszony gumibotos rendőröket hoz magával. Ádám és Lucifer a bástya belsejébe menekülnek.

A színpad hirtelen elsötétedik. Ez a sötétség a tömeg fejvesztettségét jelképezi. Dulakodó, rendetlen szaladgálás támad, üldöző kiáltozás és rendőrsíp hangja kavarog a sötétben. A lassú, erőteljes crescendo után a zene fokozatosan elhalkul s mire Ádám és Lucifer ősruhájában újra a bástya tetején állnak, néma csönd van. A most következő párbeszéd alatt a lassan tovább forgó színpadot higanyszínpadok lilásan derengő túlvilági fénye futja be, s Lucifer szavai után a zenekarból néhány bevezető taktus hangzik, majd megkondul a lélekharang és felzeng a férfikar éneke.

Temető. A temető-kép az új rendezésben szervesen kapcsolódik Londonhoz, játék és színpad tekintetében is egységet alkot vele. A színpadkép csak annyiban változik meg, hogy a bódék és sátrak helyén most sírok és keresztek kontúrait sejtető, fénylő vonalak jelennek meg a félhomályban. A színpad forog. A városi sokaság a forgószínpad peremén egyetlen nagy körbe összefogózva, ritmikus mozgással, lassú balra és jobbra hajlással kíséri a karéneket. Az ének vége felé a forgószínpad bal oldalán megjelenik a Halál. Fekete trikója fölött hosszú fekete köpeny. Fején cilinder. Mozgását egyszínű fűzőld sugarak kísérik. Vontatott lebegő léptekkel átmegy a jobb oldalra. Ekkor a korong megáll.

Most az első szegmentum van a néző előtt. A Halál szembefordul a tömeggel, a körgyűrű felbomlik, mindenki a helyére kerül, s gépies, bábszerű mozdulatokkal tovább folytatja azt, amit eddig csinált. A Bábjátékos hívó mozdulatokkal invitálja a közönséget, a Cigányasszony előre hajol, mintha tenyérből olvasna. Most a Halál beszökkén a tömeg közé. Amerre halad, lehullanak az emberek. Kezének egyetlen rebbenő érintésére kialszik az élet. Valahányszor szöveg következik, a zene elhalkul, valahányszor játék, fölerősödik.

Mindenkit más-más mozdulattal dermeszt meg a Halál, jelleme és tevékenysége szerint. A Cigányasszonynak a tenyerét mutatja, mintha fölszólítaná, hogy jósoljon neki. A Cigányasszony belenéz a tenyérbe, s szemét üvegesen emeli föl a Halál arcába. Megindul a korong. A Halál áttáncol a második szegmentumra. A Nyegle kínálgatja árúit, egy könyv van a kezében. A Halál odalép, s kitépi kezéből a könyvet. A szín bal oldalán a Tanuló könyvet lapoz. A Halál mellé áll, nézi, majd ő is lapoz. Egy helyen megáll, a nyitott könyvet a Nyegle arca elé tartja, mintha az igazi tudományt mutatná föl neki. A Nyegle meghal. Most újra a Tanulóhoz lép. Mint valami félelmetes denevér, úgy röpdös körülötte. Hol előtte, hol mögötte kering. A szorongató csöndben nem hallatszik más, mint a lapok harsogása. Megáll mögötte, s egyetlen csapással kiüti kezéből a könyvet. A Tanuló meghal.

A színpad megindul. A kerthelyiség forog a táncoló Halál alá. A vendégekhez rebben s bort tölt a poharukba. A vendégek lehullanak, mintha mérget ittak volna. A Korcsmáros az asztalra bukik. Most kikapja a zenész kezéből a hegedűt. Ujjai pengető mozdulattal kaszálnak a húrok fölött. A katona erre párjával forogni kezd, majd dermedten megáll. Mindkettőjükben megállott az élet. A Lá-

zongó Munkás gépiesen csapkodja az asztalt, szembefordul vele a Halál, s ő is az asztalra csap. A Munkás holtan esik vissza a székre. Hátról az emelvényen, fölcsillanva a ráhulló fény alatt, várakozik a Kéjhölgy. A Halál arca mosolyra torzul. karját nyújtja neki, elindul vele s székkal kínálja meg. A Kéjhölgy a fölé hajló Halálnak ajkát kínálja. A Halál rávigyorog. A Kéjhölgy halott. A zene idegtépő, egyhangúan vibráló, szinte a Halál sebes kaszálsát érzékítő, tremolószerű akkordjaira, ide-oda szökellve, kitárt karral, repdeső köpenyben táncol tovább a Halál. A színpad megindul s átforog a negyedik körcikkelyre. Az ékszerárosok kezéből kiperegnek a gyöngyök. A sétálók mind lehullnak, csak a Virágáruslány nyújtogatja még vézna karját. A Halál hozzálép, kiveszi kosarából az utolsó csokrot, megszagolja s csengő pánzdarabot ejt a kosárba. A kislány boldog mosollyal hal meg. Senki sem él már. A zene crescendója a Halál győzelmét hirdeti.

A színpad forog, s a Halál vad győzelmi táncot jár a dermedt testek között. Midőn újra a második körszeletre ér, a Nyegle emelvényének helyén halvány fehérség villan. A Halál nekitámad. A fehérség azonban egyre erősödik, míg végül Évának, az örök nőnek fényárban tündöklő alakja tűnik föl. Most a bástya tetején, egy-egy fejjéppel megvilágítva, láthatóvá válik Ádám és Lucifer. Éva szavai alatt a zene mennyei hangokká tisztul. A fény most már vakítóan sugárzik Éva alakján, mely lassan emelkedik fölfelé. A Halál legyőzötten hever a földön.



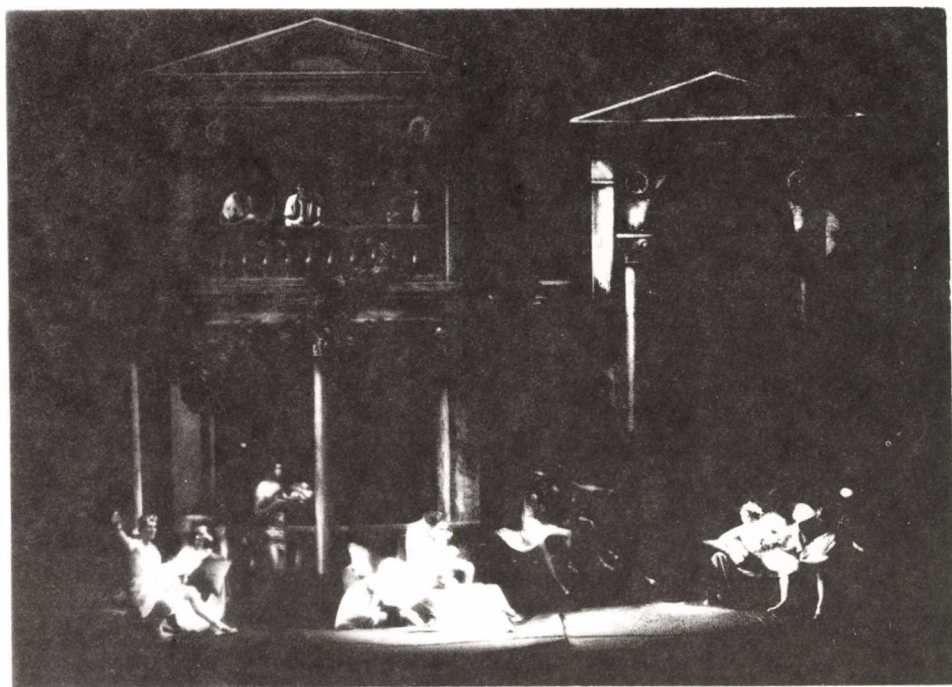
1. Csodatükör: a fekete és a fehér bolond



2. Medici Katalin



3. Szentivánéji álom: Dévényi Gy., Szeleczy Z. és Somogyi E.



4. Az ember tragédiája: a római szín



5. A londoni szín: haláltánc



6. Haláltánc — Szabó Iván rajzai

EGY BALETTPEDAGÓGUS NAPLÓTÖREDÉKEI

1959. dec. 7. *A művészi kifejezés plasztikai előfeltételeit az I. évfolyamtól (tehát még akkor, amikor az izomerő fejlesztése folyik és a növendékek még teljesen éretlenek) láthatatlan kézzel kell megteremteni.* Például nem elegendő, ha III. arabeszkben spiccel, a földön minden szempontnak megfelelően állnak; meg kell magyarázni, rá kell vezetni arra az érzésre, hogy ne csak „belterjesen” önmagukat érezzék a pózban állni, hanem lássák magukat, amint a pózzal teret töltenek be, ahogyan kirajzolódnak a térben. Ezt a mutatóson keresztül lehet érékelteni.

Ugyanígy a szem látási sugara soha ne legyen ellentétben a fejtartással. Mindig nézzenek konkrétan, — nem révedve koncentrálni, hanem a térben egy pontot kiszemelve koncentrálni. A mozdulatok befejezése és az új indítása között *ne* legyen belső (a külső természetes) izomzati szünet.

Eleinte nehéz az alászámlolás kiküszöbölése, de mindkét eddigi évfolyammal sikerült féléven belül rávezetni a gyerekeket a zene önálló beosztására. Ezáltal a mozgás muzikálisabb, jobban együtt lélegzik a zenével, mert rákényszerülnek arra, hogy a zenére ügyeljenek.

Legnehezebb dolog elérni, hogy az egész testet egyszerre érezzék. Ennek első fázisa, hogy a betanításnál a mutató mindig teljes testtel történjék. Pl. a pedagógus mozdulatlanul oldalt tartott karja, életteli-izomteli állapota felhívja magára a figyelmet, — akkor is, amikor a battement tendu gyakorlatot elmagyarázza, ill. mutatja. A IV.-V. évfolyamtól kezdődően csak az új gyakorlatoknál kell mutatni, de akkor is a kar-felsőtest és dinamikai mutatót 100%-osan, ha alacsonyan tartott lábbal is, ám az intenzitás mindig maradjon meg. A régi gyakorlatoknak, test-, fej- és felsőtest-mozzanatoknak már berögzítettnek kell lenniük a gyerekeknél. Ebben az esetben sem imitálni a kért kombinációt! Vagy csak diktálni, vagy intenzíven mutatni (helyesen markírozva).

Tulajdonképpen a tanítás legnagyobb problémája az, hogy a „táncosság-nak” állandó egyensúlyban kell állnia a technikai kidolgozottsággal. Ha előbb csak a technikai igények kerülnek túlsúlyba és késve lépnek fel a táncos igénnyel (fej, kar, felsőtest és kötés-átmenetek), akkor szétverem a véres verejtékkel elért formát-izommunkát-plasztikát. *Torna.* Fordított esetben „tánclizás” lesz = dilet-tantizmus. Korábbi évfolyamom a IV.-V. évfolyamban tánclizott, mostani évfolyamom a IV.-V. évfolyamban tornászott! Szóval a ló egyik oldaláról a másikra estem. Ezek szerint a harmadik társaságot a helyére kell tudnom tenni.

Az adagio tanítást az előző évfolyamban a zenei vonalvezetésen keresztül csináltam. Az eredmény nem volt rossz, de technikailag a szép vonalvezetés ellenére bizonytalan volt. A probléma megint csak ugyanaz! Plasztikailag és izomzatilag tökéletesen tudatosítani és kiforszírozni az átmeneteket és pózokat, de a zenei vonalvezetéssel együtt átadni! Pl. Tour lent III. arabeszkből passéval át effa-

cée előre. Hol legyen a passé? Plasztikailag az 1. irányban, lehajtott fejjel a jobb, oda kell vezetni zeneileg is! De a la seconde-ből effacée előre ugyanez? Az 5. irányban a legplasztikusabb, a kötés passéba, de akkor nem lehajtott fejjel, hanem súlyláb felé fordított fejjel, mert háttal vagyunk.

Ezekkel a szempontokkal nekem rendelkeznem kell, de nem kívánhatom a növendékektől az V. évfolyamban, hogy ezt érezzék. Tehát kidolgozandó az átmenetek (fouették, glissadok, chassék, passé, grand ronde de jambe en l'air és par terre) fej- és karkísérete. Nem arra az esetre, amikor a növendék önálló mozdulatokként tanulja őket, hanem a kötések kialakítására. Pl. pózváltások, ugráskombinációkba ágyazott mozdulatok formájában.

1959. dec. 30. Rubato és egyenletesen beosztott gyakorlatok közötti különbség — hogyan éljek és mikor a különbséggel? Technikailag teljesen tisztázott mozzanatok — tehát lehetőleg mindig az előző év anyagának elemeit — lehet ritmizálva, illetve gyorsítva-lassítva alkalmazni. Pl. az V. évfolyamban egyenletes kell, hogy legyen a tour lent pózváltással, de zeneileg megfelelően a gyakorlatba ágyazva a sima tour lent váltakozó, illetve gyorsuló vagy lassuló lehet. (Pl. úgy, hogy két taktuson át 1/8-dal fordulunk a térben, a következő két taktuson 1/4 fordulatokkal vezetjük tovább, és egyben le is zárjuk a tour lent-et, illetve még a zenei mondaton belül a mozgást átvezetjük más pózba.) Ez a fajta beosztás pontos térérzékre és zenei értékelésre tart igényt. Ez kell és jó!

A zenei asszociáció nagyon fontos szerepet tölt be a tanításnál. A zenekíséret nemcsak segíti a táncos asszociációt, nemcsak a lépéseket, hanem azok jellegét, dinamikai fokát, hangulatát is sugallja. Igen kevés segítség is volna a tanításban a zenétől, ha csak a metruma és a tempója lenne fontos számunkra. Legkönnyebben és egyben legmuzikálisabban akkor lehet gyakorlatokat összeállítani, ha a folyamat: 1. Tudom, mi a gyakorlandó alaplépés, melyik formájában kívánom hozni (preparálás módja, előre-hátra, mely pózokban). 2. Ezután meghallgatni a zenét. Ha nem felel meg a lépés jellegének, el kell vetni. 3. Az így kiválasztott zenét és kiválasztott lépést összhangba kell hozni, azaz: hol legyen elhelyezve a lépés a zene szerint. 4. Ha a lépés helye megvan, hozzákomponálni az egyszerű kitöltő és összekötő elemeket. — Például adagio az V. évfolyamnál. Téma: egy en dehors tour lent pózváltással a la seconde-ből III. arabeszkbe. Zene: négyszer 4/4 adagio. Kivitel: Bevezető (bevezető dev.); fejlődés (tour lent a la seconde); tetőpont (erősen cezurált átmenet, III. arabeszk + tour lent); befejezés (plié + tour sur place).

1962. Megírtam a kombinációk metodikáját. Sok munka lenne még ezen a témán. (Karácsony.)

1963. Amióta rögzítettem kombinációs módszeremet — elfordultam tőle VIII. évfolyamos növendékeim tanításánál. Ennek igen negatív eredménye lett. Kombinációim mintha kiszáradtak volna, kiagyaltakká, metrikusakká váltak. Miért tértem el elveimtől? Mert hagytam magam befolyásolni attól az ösztönösségen alapuló elvtől (amely a koreográfiai munkánál lehetséges, de a pedagógiai munkánál káros), hogy a kombinációk összeállításának szabályait meghatározni azt jelenti, hogy korlátozni kell a lehetőségeket, egyszínűvé kell tenni az oktatást.

Most már legalább biztos lehetnék igazamban, saját tapasztalatom alapján.

1964. január. Sajnos, a pedagógusnak rendkívül nehéz lemérnie munkája eredményét. Sok megtevesztő körülménnyel kell számolnia. Egy adott, tehetséges növendék elért eredménye vajon mennyiben, hány százalékban érdeme a pedagógusnak? Mennyit nyom a latban a növendék és a pedagógus között kialakult alkotó kapcsolat? Mennyit tesz ki a kölcsönös „hit”, az egymásba vetett bizalom?

Sohasem fogom megtudni, hogy a jelenleg végző évfolyam eredményéért mennyiben vagyok felelős. Milyen tanulságokat kell levonnom? Ezt csak akkor lehetne megtudni, ha ők újra 12 éves, IV. évfolyamosokká tudnának válni, és én újból kezdeném velük, mint 1959-ben, csak másképpen. Ha akkor sem jutnék velük messzebbre, fel lennék mentve.

Hogyan is tanítottam őket? Gondolom, az alapformákat helyesen, következetesen vittem végig és gyakoroltattam. Iparkodtam művészi formát adni minden mozzanatnak, de úgy, hogy ne legyen a mozgásuk nőies. Hiszen 6 fiúból és 3 leányból állt az évfolyam, és ez akaratlanul is egy bizonyos metrikusság felé tolta el a munkámat (ha jól értékelem). A jelenséget — gondolom későn — a VIII. évfolyamban már észleltem, és leépíteni, tágítani akartam a kereteket. Talán így történt az eltávolodás a saját magam által leszögeezett elveimtől. A növendékek azonban hajlíthatatlannak mutatkoznak művészi vonatkozásban. — Így áll, ha magamat hibáztatom.

... Meggyőződésemmé vált, hogy kísérletképpen szét kellene választanunk a fiú és leány osztályokat, és hogy több osztálynak kellene keresztülmennie a kezeimen. Talán csak a középső három évet, az V., VI., VII. évfolyamot kellene mindig tanítanom. Akkor tudnék fejlődni; mindig más kezéből kapnám a növendékeket és mindig más kezébe továbbadni. Több lenne a kontrollom, jobban kaphatnék bírálatot attól, aki átveszi a növendékeimet.

Ami bizonyosan helytálló tapasztalat: gazdagabban kell alkalmaznom az összekötő lépéseket (pas de bourrée, chassé, tombé, coupé, balancé), nem annyira plasztikailag hiányos variáló képességem miatt, mint inkább frazírozási szempontból.

Romlott a karokkal való foglalkozásom, nem olyan hangsúlyozott már, nem olyan gondos, mint volt régebben. Az igényem ebben az irányban nem szállt ugyan lejjebb, de a növendékanyag után kullogtam (igaz ez?). Vagy mozgásérzésem, érzékelésem tompult, mert egyre messzebb távolodik az az idő, amikor magam is gyakoroltam? (Sajnos, az utóbbi tetszik igaznak! — A szerző kiegészítése 1971-ből.)

1964. február. Nagy hiba, hogy a programban foglaltak legnagyobb erőfokú gyakorlása közben a nagy lépéseket összekötő kis momentumok annyira elnagyoltakká váltak munkámban. A lépések táncos, szép, plasztikus kötése teljesen kihalt a régebbi munkám óta. — Rendkívül zavar, hogy egyre távolabb kerülök a gyakorlati táncolástól. Mutatásomban koordinációs hibák vannak. A jövő évben többet kell dolgoznom a gyakorlatban; úgy látszik nekem a gyakorlat jobban hiányzik, mint más öregedő balettmesternek.

Hiányzott az állandó magasfokú igényesség: minden pillanatban úgy kell ja-

vítani, mintha a javítás utolsó lehetőségéről lenne szó. *Alaposság és könnyedség — mintha ellentétesek lennének —, még nem találtam meg az egyeztetésük módját. A könnyedség nem egyenlő a lazasággal, és az alaposság nem azonos a metrikussággal.*

1964. május. A pedagógus és a növendék viszonyához: „Akit faggatnak, az már ettől védelmi állásba helyezkedik, és ha azt gondolja, hogy valódi érdeklődés nélkül, csupán titkait akarják kiszedni, hazudik, vagy hallgat, vagy megkettőzi óvatosságát, és végül inkább akar ostobának látszani, mint áldozatul esni a kíváncsiságnak. Mindig rossz módja tehát úgy olvasni mások szívében, hogy a magunkét rejtteni akarjuk”. (J. J. Rousseau: Vallomások)

... Amit tudományon értünk, mindabból a tánc történeti művekkel és ismeretekkel való foglalkozás után nem sok érdekel. Ebben a vonatkozásban azt keresem, ami a táncpedagógia gyakorlatához áll legközelebb. (Az ismeretterjesztő „TIT”-munkát csak a közönségnevelés szempontjából tartom kötelességemnek, mert nem hiszem, hogy kárát vallaná egy nemzedék a tánc történet nemismerésének.) Legközelebb tehát a metodika, elmúlt idők és nagy mesterek metodikája, s a metodika fejlődéstörténete áll hozzám. Vestris, Bournonville, Blasis, Johanson, Cecchetti, Fokin, Balanchine, Vaganova és Gerdt balettpedagógiai munkássága nagyjából megmutatná nekem mindazokat az elveket (kombinációkon, óraleírásokon és elveiken keresztül), melyeket eddig nem összegeztek, nem hasonlítottak össze, tehát nem is kellően aknáztak ki.

A nagy pedagógusok elveinek kinyilatkoztatásánál még többen mondanának nekem gyakorlataik. Nádas mester gyakorlatait is fel kellene dolgozni. Ez a munka szolgálná: 1. Saját fejlődésemet a tanításban. 2. A történészeket, mert egy ilyen tanulmányból sok fény derülne a stílus-kérdésekre. 3. A növendékeket és pedagógusokat, hogy érzékelné tudják saját szakmájukban azt a helyet, ahol éppen a vártán állnak, s hogy érezzék: a balett, a technika fejlesztése milyen irányban szorul kísérletezésre.

Érdemes lenne azután tanulmányozni a mozgásművészet, illetve „modern tánc” metodikáját, s meglesni a történelemből hatásukat a balettre, illetve felfedezni hasznukat abból, amit a balettből merítettek.

1966. február. Minden olyan balettpedagógus, aki egy életen át folyamatos pedagógiai tevékenységet fejtett ki, kialakított valamiféle „kombinációtárat”. Bizonyos kombinációkat minden növendék-generációnak megtanított, nyilván azért, mert ezekben különösen jól sikerült valamilyen szempontot érvényesítenie. Ezt tette Bournonville, Cecchetti, Johanson, Tyihomirov, Vaganova. Nekem ez a fajta „saját eredmény megőrzés” sehogyan sem megy. Kortünet ez vagy egyéni hiba? Törvényszerű ez, vagy a saját kialakulatlanságomból fakad?

Midnenesetre: 1. Nem megy ez nekem, mert ami az egyik növendékcsoportnál bevált, nem válik be ugyanúgy a másiknál (vagy beválna, csak keresztül kellene vinni?). 2. Mindig újabb és újabb szempontok dominálnak a tanításomban. Ez sem független a növendékanyagtól. 3. Esztétikum szempontjából nem felelnek meg a régebbi kombinációk. Egy bizonyos zenekíséret tette őket teljessé, s más zenére nem eléggé muzikálisak. Nota bene: a muzikálisan ható gyakorlataim jók

(ahol a zenével való találkozás az órán a legszerencsésebb volt). Ezeket így jelölöm meg: „jó”. Talán a zenekíséret megjelölésével kellene őket fenntartanom? Mint afféle próbakő-szereppel felruházott etűdöket?

1966. március. Arról panaszkodnak a növendékek, hogy a síma, színpadra alkalmas lépés okoz nekik problémákat. „Nem tudjuk, hogyan kell egyszerűen lépni.” Azt hiszik, hogy van egy bizonyos lépésmód, járásmód, amely egyszer s mindenkorra érvényes.

Ha az ember lép, akkor valamilyen irányban kíván haladni, határozott céllal, határozott szerepkörben, meghatározott zenére. Ezek a körülmények adnak belső tartalmat egy egyszerű kilépésnek is, ettől lesz természetes, ettől nyer az adott esetre alkalmas plasztikai formát. A gyerekek problémája csak azért fogalmazódhatott meg ilyen „panasz”-ban, mert valahol az oktatásban nem kapott vagy nem kap a mozgás elég tartalmi értelmet. Aztán meg a járás és a tánc között ők nem éreznek különösebb összefüggést. Külön él a lépés, futás, és külön a variáció, amelyben ezek pihentetésül vagy egyéb szempontból benne foglaltatnak.

1966. július. Százszázalékos figyelem! Ha nem megy — fegyelmi, bármennyire utálom is a módszert. Kezdődik az öltöző, öltözék és ruházat rendjén. Folytatódik a tartásbeli hibák nagyon konzekvens javításán: hátrabilenő medence a lányoknál, fiúk előredőlvén. A karmunka sokat javult, ugyanúgy a muzikalitás; ezt nem szabad ejteni, épp fokozni kell. Erős és rendszeres spiccgyakorlatok kellenek, sok és erős kis-ugrás gyakorlat. Elméletben át kell venni a pózokat, ezekkel feladatokat adni, gyakorlatokat lefratni, zenei tudatosítással. A legato izomfejlesztőket folytatni kell, helyzetüket az iskolában meg kell erősíteni.

Vígasztaló körülmények: 1. Mindennek ellenére némi kis fejlődés az idén is volt. A VII. évfolyam anyaga nagyon nehéz, talán jövőre lehet egy s mást pótolni. 2. A koncerten elég jól megállták a helyüket a színpadon. 3. Az évvégi értékelés talán használt. A fegyelmi úton való eltanácsolással pedig azoknál kell élni, akik nem dolgoznak, nem írják meg, amit feladatul adok, nem tanulják meg a gyakorlatokat.

Az indulatokat mindenestre mellőzni kell a tanításuknál!

1966. szeptember. Nem kielégítőek az iskola eredményei az allegro terén. Az általam vezetett legelső évfolyam eredményei e téren lényegesen jobbak voltak az azóta elért eredményeimnél. Akkor a tartásommal, mutatásommal — frissen jövet a leningrádi gyakorlati munkából — még inspirálni tudtam azt a tartást és izommunka intenzitást a gluteus és comb alatti izmokban. Most tudatossággal kell pótolnom. A sorozatos szülések a medencetáji izmok munkáját ellazították nálam, én meg ezt nem kellő időben vettem tudomásul. Nos... que faire? A teendő: 1. gyomor- és hasizomzat behúzása, illetve kihúzása. 2. A combizom (bricsesz) felhúzása. 3. A gluteus megszorítása. 4. A hátsó combizom felhúzása. — De mindez egyidejűen!

Inspiráló a baba-hasonlat: a babák végtagjait belül egyetlen gumi fűzi össze. Ha egy helyen elszakad a gumi, a baba valamennyi tagja kiesik a törzsből. Ez egyenlő azzal, hogy ha az izomfeszültség egy helyen fellazul (váll és csípő övben!), a fej-kar lehet és kell is, hogy könnyedén mozgékony legyen), a test ugrásképte-

lenné válik. Így én hibáztam, mea culpa. No de ez én vagyok, de mi történik az iskolával?

Szerintem az I.-II. évfolyamban történik a hiba. Mert a pliére („térd kifelé”, „mélyíts”, „ne pliézz kétszer”), valamint a tartásra vonatkozó instrukciókban („tartsd a hátad”, „húzd be a lapockát”, „húzd be a hasad”, „húzd be a popsit”, „húzd le a keresztcsontot” — így!, pláne rossz!) eluralkodnak a *statikum* szempontjai és nem az *izomfunkció-folyamatot* hangsúlyozzák. Ezek így *helyzet-inst-rukciók*, s nem a *mozgást és cselekményt* hangsúlyozzák.

Hasonló probléma ez, mint a karmozgás esetében („tartsd a könyököd”, „I. pozícióban van a kéz”). Nem, a kar odamegy, s nem áll meg ott, mert továbbvitele-re készülünk etc. Folyamata van a mozgásnak, és a rögzített helyzet is belső mozgásból tevődik össze. A kartartás két ellentétes erő harca: az indítás és a vele ellentétes fékezés. Amikor továbbbindítok, érezhetővé válik a fékező erő alól való felszabadulás „megkönnyebbülése”. Ez a megkönnyebbülés lehet hirtelen feloldódás, kitörés, s ez a lendületességhez vezet, de lehet könnyed elsuhanás a helyzetből, ami pedig „vezetettséghez” vezet. Mindkettőnek az adott lépés által determinált gazdag skálája van. Csak egy nincs: *halott helyzetek sora*. Még az I. évfolyamban sincs. Ha van, akkor a növendék már teljesen elhibázott módon indul neki a táncművészetnek!

1966. december. A bemutató óra, az órákon való fegyelem, a zenei fegyelem, a hibajavítási készség most kezd fejlődni az évfolyamban. Mintha megértették volna, mit is kívánok tőlük, és mit kíván a szakma. Esztétikus látványban azonban még mindig csak elvétve van részem az órákon. „A TÁNC” még nem született meg. Talán nálunk nem is fog egyhamar. Megint csak *pedagógiai sikert számolhatok el, nem művészi*.

1967. május. Valami megromlott a növendékek sorában. Nem bíznak bennünk, egyáltalán semmilyen „felnőttben” nem bíznak. Úgy látszik, generációnk mindent elkövetett, hogy hitelét veszítse? Ez szörnyű lenne! Mennyit, de mennyit dolgoztunk! A gyerek szíve és agya nem áll nyitva az instrukciók és a tanárok előtt. Azt hiszem, addig mentünk el abban, hogy a szájuk szerint beszéljünk, ne mondjuk ki — szemérmességből —, amit valóban érzünk és gondolunk, annyira kiszolgáljuk őket mindennel, ami birtokunkban van, hogy már semmiért sem tudnak maguk megküzdeni. (Kevés kivétellel.) Az akaratgyengék vannak most többségben. Nehezen koncentrálnak, nem a lényeg köti le a figyelmüket, felületesek, kapkodók — ugyanakkor koravének, kiábrándultak, olykor cinikusak. Ki felelős ezért? Én, Te, Mi? Társadalmi jelenség, vagy iskolánk pedagógiai gyengesége? Nem tudok a nyitjára jönni. A gyerekek bölcsen hallgatnak, mint akik többet tudnak rólam, kollégáimról, „a felnőttekről”, mint én.

Elvesztettem a talajt a lábam alól; azt hiszem, már semmit sem tudok. Én is letört vagyok és a gyerekek is szomorúak, meghajszoltak, kiábrándultak...

Végigolvasom ezt a füzetet. Nevetséges, tragikus, hogy milyen világosan tudok látni, és ugyanakkor milyen gyenge vagyok a gyakorlati keresztülvitelben. Bagoly mondja a verébnek,... hiszen nekem sincs meg a kellő akaraterőm! Hová

lett? Kire-mire fogjam? Hiszen ugyanolyan kishitű vagyok, mint a növendékeim! — És most mit teszel ennek a felemásságnak a birtokában, Merényi?

1968. Két hét múlva képesítőznek a növendékeim. Kapkodnak a levegőért. Kapkodnak a karjaikkal, nemlétező támpontokat keresve, mint akiket vízbe dob-
tak. Hány hiba történt a nevelésük és tanításuk körül otthon, az iskolában és a
társadalomban? — erre ez a füzet sem volna elég. Maradjunk az én hibáimnál.
Mindent kipróbáltam velük — és valószínűleg ez volt a baj. Iszonyú „akadémiku-
san” kellett volna gyúrni őket azonnal, amint megkaptam őket, de félttem, rájön-
nek, hogy őket nem jól tanították (visszás pedagógiai etika!), pedig régesrégén
tudták. Mindvégig irritált, hogy koncentrálni képtelenek, és hogy rossz kollektíva,
— irritálódtam, de amolyan „fegyelmezett, visszafogott” módon. — Nagyon
rossz eljárás!

1968—1971. Marcella évfolyamát kaptam meg. Marcella már kicsi korban
hagyta burjánzani egyéniségüket. Az önkiélés lehetősége a lányokból idő előtt
érett táncakadémistát, „táncosnőt” csalt ki. Tehetségük kibontakozott. Sikereik
voltak, és így dolgoztak is, ki ahogyan jónak látta. Marcella vezette őket, velük
vígasztalódott Feri elvesztése után. (Nádasdi Ferencről és feleségéről, Marcelláról
van szó. — A szerk.) A fiúnál várta, hogy majd később bontakoznak ki. Nem
küzdött meg velük. A fiúk technikailag nagyon gyengék voltak a VI. évfolyam vé-
gén, a lányok viszont kitűnően forogtak és spicceltek is. Az ugrás gyengébb volt.
Egy évet leköttötte a munkához szükséges fegyelem, kollektív szellem, a nekem
megfelelő művészi szemlélet és tudatos tanulási módszer megteremtése. A techni-
kai színvonal maradt az előző (hiszen mindehhez a VII. évfolyam túlszűfolt anya-
ga járult). A VII. évfolyamban a koordinációs problémák kötöttek le. Ekkor kel-
lett az egyénieskedő stílustalanságot valahogy lecsiszolni. Állandó kutya-macska
harcban álltunk, és közben igen alapos pedagógus-diák viszony alakult ki, amivel
már lehetséges volt haladni.

Ha leszámítom azt a nehézkességemet, hogy a hibák mélyéig túl lassan jutok
el, a módszer jónak bizonyult. A rúdgyakorlatok a VIII-IX. évfolyamban állandó-
an felölelték a lassú és gyors tempót. Lehetek volna erősebben frazírozottak rit-
mikailag, és bonyolultabbak a kar- és fejkíséret szempontjából, de itt nem tud-
tam megbirkózni a dekoncentrálttsággal. (A sajátoméval sem, mert mindig lekö-
tötték a figyelmemet a sztereotíp egyéni hibák.) Így a rúd egyszerű volt, s nem
annyira művészi, mint technikailag hasznos. A grand tourok megint jól sike-
rültek, az adagiok kidolgozása csak a IX. évfolyamban mutatott eredményeket.
Az allegroban sokat fejlődtek a gyerekek. Itt is egy-egy allegro gyakorlatot előbb
lassan, majd gyorsabb tempóban végeztettem. A spicc megint elhanyagolódott, de
ez nem vált nyilvánvalóvá, mert minden lánynak volt vizsgaelőadásra spiccfelada-
ta, és egész évben spicc-cipőben próbáltak, ami nagyon megerősítette őket. A ké-
pesítő vizsga „jól mutatott”. Nehéz anyag volt, de győzték. Talán a karoknál, láb-
fejeknél maradtak még komoly hibák. Nehéz társaság volt, de megszerettem őket.
Úgy érzem, eredményes munka volt.

1971-et frunk, de még mindig együtt tanítjuk a fiúkat és lányokat: szakmai-
lag és pedagógiaiilag rossz megoldás. 1963-ban írtam ezt le először, azóta csak

romlott a helyzet. Mert nagyobb létszámúak az osztályok, a termék változatlanul kicsik, de a tananyag az eredeténél (1952.) egyharmaddal több. Hová vezet ez? Tiltakozásaimat elvetik, mert „kell a táncos”.

... A tánctudomány nem fejlődik (*csak* a néptánc kutatás), mese, mese, mesekete... Pedig ma is izgat 1964-ben felvázolt programom. Kandidáljak? Ebben a tárgykörben nincs opponens Magyarországon, anyag sincs nagyon sok. Szentpál Olga szakmai hagyatéka, de általában a magyar mozgásművészet, ill. „modern tánc” lehetne témám, ehhez oppnens is akad, de félek, nem érdekel annyira, és nem érzem annyira közhasznúnak. Tudományos munkám kérdésében legkésőbb 1972-ben dönteni szeretnék, és nekifogni. Addig is összeírom a kombináció-tármat. (Kosztrovickája, Vaganova, Messzerer, Nádasí és Bournonville-anyag van!)

1971. november. Kész komédia! Húsz éve tanítok és most jövök rá, hogy a dinamikus, de könnyed nagyugrásokhoz a preparáló chassé hangsúlyát a felugrásra kell venni, és nem a tombéra. Ugyanez vonatkozik a palacsintára is, akkor könnyed lesz, rövid, és könnyed negyedre végzett palacsintára felgyorsítható. (A „palacsinta” a chassé en tournant neve az ÁBI házi szóhasználatában, Lőrinc György közlése szerint az elnevezés Nádasí Ferencről származik. — A szerk.)

Hát igen, rengeteg múlik a dinamikán. A plasztikai tökélyre törekvés önmagában még nem eredményez táncot. Így nem lehet és nem szabad berendezkedni a klasszikus balettelemek tanításánál a plasztiai tökélyre, mert az a lépés dinamizmusának érzékelése nélkül nem érhető el. Rövidebb ideig kellene tagolnunk az összekötő lépések alapformáit, és huzamosabban elidőzni azon az egy legegyszerűbb kombináción, ahol az adott összekötő lépés már valódi funkciójában működik. Pl. tagolt glissad, tisztán csak glissad, nem húzódhat egy évig, de glissad assamblé vagy glissad + jeté, a glissad-zárás fontos, coupé-jellegű dinamizmusával. Ezen már el kell és el lehet időzni a jó eredmény érdekében.

1974. tavaszán. Az idén végre újból középső évfolyamom volt, IV., és csak lányok. Most már folyamatosan osztjuk az osztályokat. Az adagiokkal volt problémám, nehezen találtam el a gyerekek optimális terhelésének mértékét. A szakmai eredmény nem kirívóan rossz. Elvárhatnám magamtól, vén rókától, hogy kicsit gyorsabb tempóban érjek el eredményt. Önállóságukra, figyelmükre bázírozok, — hiányzik mellé a több szigor. Nehéz ügy. A szigor nem korszerű, ugyanakkor elvárják. Ha pedig megjelenik, ellenállásba mennek át. Milyen jó az olyan pedagógusnak, aki minden hibát a növendékre tud áttolni! Befelezi az óráját és másnapig — oda se neki!

L. Merényi Zsuzsa

(A korán elhunyt mesternő nem rendszeresen, inkább alkamilag vezette naplóját tapasztalatairól, kétségeiről, szakmai megfontolásairól, mintegy emlékeztetől *önmaga számára*. Az utóbbiból következik, hogy az itteni közzététel nem teljes kiadás, inkább bő szemelvénygyűjtemény. A szövegben előforduló kiemelések Merényi Zsuzsától származnak. — A szerk.)

ÚJ TÁNC — ÚJ NEMZEDÉK*

Magyarországon aligha lehet modern táncéletről beszélni. Hogyan is lehetne, amikor 1948-ban, az önmagát többnyire mozdulatművészetnek nevező magyar modern tánc évtizedek alatt kiépült oktatási bázisát szétzúzta a korabeli kultúrpolitika, hogy aztán ettől kezdve a korábban is államilag pártolt klasszikus balett mellett kizárólag a színpadi keretek közé emelt s terelt néphagyományt támogassa a Szovjetunió példaként szolgáló, reprezentatív és szórakoztató néptáncgyűtéseinek mintájára kialakított hivatásos együttesi formában, illetve az amatőr mozgalom keretei között. A modern tánc képviselői „választhattak”: vagy a szovjet vendégmesterek tanfolyamain képezhették át magukat balettmesterré, vagy az egyébként gazdag hazai tradícióval rendelkező néptáncmozgalomba kapcsolódhattak be. A korszerű és sokféle rendszertan és pedagógiai módszer alapján működő modern tánciskolák így sorban bezárták kapuikat, a mesterek és növendékek döntő többsége az átképzést vállalva talált egzisztenciát. Elenyészően kisebb részük hű maradt a hivatalos keretek között folytathatatlaná vált modern tánc elveihez és gyakorlathoz — ezért felhagyott hivatása gyakorlásával. Páran egy frissiben kibontakozó sportág, a ritmikus sportgimnasztika területén bontakoztatták ki mindazt a tudást, amit a modern tánc történetének fél évszázada alatt Isadora Duncantól Bess Mensendiecken át Lábánig és Dalcroze-ig kialakult, a magyar iskolákban pedig Dienes Valériánál, Madzsar Alicé-nál, Szentpál Olgánál, Kállai Lilinél átformálódott, majd sajátta vált.

Az iskolák bezárásával, az előadó és tanerőképzés lezárultával megszűntek a modern táncnak azok a műhelyei, ahol átörökökíthetők lettek volna a színpadi táncnak a hagyományos megközelítéstől eltérő alapelvei. Mert e modern tánc iskolák különböző művészi és pedagógiai ideált követtek ugyan, s eltérő technikai képzést adtak, alapelveik — mint a világon mindenütt — azonosak voltak. A modern tánc a kanonizált formákkal, a zártsággal, a rendszerszerűséggel és a hierarchizáltsággal szemben — amelyre, táncról lévén szó, az akadémiai tradíciójú balett a legkézenfekvőbb minta — megszületése pillanatában az egyéni alakítókésziségre, a kifejezés szabadságára, a kreativitásra helyezte a hangsúlyt. A kitaposott út követése, az idealizált minta újbóli beteljesítése helyett a saját, mindenki másétól eltérő eszközök megtalálására. Az újat teremtetést tartotta értéknek, a pedagógia és a művészet területén egyaránt. E szemléletmód tűnt el a hazai táncéletről évtizedekre — két kivételes „pillanattól” eltekintve. A hatvanas évek elején megszülető Pécsi Balettben Eck Imre a hagyományos baletteggyüttesi munka keretein belül megadta az önálló alkotás lehetőségét táncosainak, hiszen pár vonallal felvázolt figuráit és lépéseit a táncosok alakíttatták véglegessé. Aztán egy évtizeddel később — ismét a kialakult együttesi munka kereteit sértetlenül hagyva — az újfolklorizmus hívta fel a figyelmet arra az ellentmondásra, amely a magyar néptánc legfőbb sajátossága, azaz improvizatív jellege és a szerintünk balett-színpadi ideált követő népi együttesek munkamódszere között feszül.

Hogy egy évtizede mégis kialakulóban van a hazai modern táncélet, az egy

maroknyi, egymás törekvéseiről jóformán alig tudó fiatal művészek köszönhető. Azoknak, akik ugyan nagyon sokfelől indultak, de egyetlen törekvésben azonosak voltak: önmagukat akarták kifejezni, a saját maguk által kikínlódott-megtalált őszinte „szavakkal”. A tökéletességet és állandóságot sugalló balett, a tradícióval viaskodó néptáncművészet és a pantomimművészet kifejezési korlátait felismerve találtak rá a szabadabb önkifejezést kínáló modern tánc számos irányzatára. A mintát eleinte Nyugat-Európában és az USA-ban keresték s találták meg, azokban az országokban, ahol a modern tánc töretlenül és organikusan fejlődhetett, ahol generációk sora alakíthatta ki — megtagadva vagy továbbgondolva mesterei munkáját — jellegzetes gondolat- és mozgásvilágát. A hazai gyökerekről, az elődök munkájáról, az 1948. előtti pezsgő magyar modern tánc életéről e fiatal művészek természetesen mit sem tudhattak. Láthatták viszont — igaz, szórványosan, véletlenszerűen — jelentős modern együttesek vendégjátékát. Ezek a találkozások — annak ellenére, hogy egy vendégjáték általában egyetlen előadást kínált — ösztönzést adhattak a saját útjukat kereső művészeknek és csoportoknak. Maguy Martin Théâtre de l'Arche együttesének 1983-as fellépése soha nem látott módon sokkolta a hazai nézőket. A beckett-i életmű ihletésére született May B. lélegzetelállító nyersességgel és szemérmetlen őszinteséggel szólt az egyén polkijárásáról olyan *táncszínházi* eszköztárral, ami nálunk tökéletesen ismeretlen volt. Egy év múlva a Brémai Táncszínház hozott hírt a modern tánc európai fellegrárának tekinthető NSZK ugyancsak táncszínházi irányzatáról. A következő, sokkhatást kiváltó együttes Hollandiából érkezett: Krisztina de Chatel és együttese a nyolcvanas évek elején Nyugat-Európában virágkorát élő *minimalizmust* közvetítette rendkívül magas színvonalon. E *posztmodern* irányzat amerikai gyökereit kutatva Merce Cunningham nevére bukkanunk — ahogy Hans van Manen kesernyésen leszögezi: „Bárhová megyünk, Merce Cunningham már ott járt előttünk” —, s nyilvánvaló, hogy az ő tevékenysége nyomán alakult ki Franciaországban is az a fiatal koreográfus generáció, amelyik egy évtizede már az európai modern tánc élmezőnyébe tartozik. E posztmodernekek egyik reprezentánsa, Dominique Bagouet együttese 1987-ben lépett fel Budapesten, ismét két, szélsőségesen reagáló táborra osztva a nézőket. De ekkorra már változóban volt a hazai táncélet.

Egyrészt lassan megszülettek a struktúrán belüli társulatok mellett azok az egyéni vagy csoportos vállalkozások, amelyek e zárt struktúra ellenére próbáltak életteret biztosítani maguknak és munkájuknak. Másrészt a szórványos vendégjátékok helyett kialakult néhány olyan koncepciózus művészeti vállalkozás, amely már nem mellékesen, véletlenül — mint az állam által támogatott, s kimondottan a táncművészet népszerűsítésére alapított Táncforum — engedett teret a korszerű tánc és színházi irányzatok képviselőinek, hanem éppen a művészeti alternatívák felmutatására tett kísérletet. E két befogadó színház közül a Műszaki Egyetem SZKÉNÉ színháza rendelkezik nagyobb múlttal, hiszen 1979. óta rendszeresen otthont nyújt az ún. mozgásszínházi irányzatoknak, hazainak s külföldieknek egyaránt. S miután a nem verbális színházak általában mindig is átlépik a hagyományos műfaji, ágazati korlátokat, a mozgásszínházi fesztiválok rendre be-

fogadták a modern és posztmodern tánc nem egy képviselőjét, mint például a japán-holland Shusaku and Dormu társulatot, vagy később a francia új hullám egyik kiváló együttesét, a Compagnie Bergert, s végül a 20. századi japán táncművészet egyetlen modern és európai ágát, a butot meghatározó Kazuo Ohnot.

A Petőfi Csarnok később, 1986-ban kapcsolódott be a modern tánc irányzatok hazai megismertetésébe, és — a SZKÉNÉ-hez hasonlóan — a felnövekvő magyar együttesek és szolíták otthonává is vált. Eközben — egyáltalán nem mellesleg — kinevelt egy új közönséget, amely fogékony és érdeklődő, legyen szó a kortárs tánc- és színházművészet bármely irányzatáról.

Ha csak szorosan a tánc területét vizsgáljuk, úgy tapasztaljuk, hogy mára egészen új helyzet állt elő. Nem egyszerűen azt kell rögzíteni, hogy a Petőfi Csarnok rendszeresen befogadja a nemzetközi és hazai modern tánc produkciókat, hanem azt is, hogy a Csarnok bekapcsolta Magyarországot a modern táncélet vérkeringésébe, még olyan kompromisszum árán is, hogy a nemzetközi elméleti rendszeres meghívása mellett néha alig találni megfelelő rangú nemzeti produkciót. Mégis, mára rendszeresen ismétlődnek a modern tánc nemzetközi fesztiváljai, melyek ilyenkor néhány napba sűrítve adnak áttekintést a világban zajló új törekvésekről. A ma törekvéseiről! Azaz ma már nem 10-20 év múltán jutnak el Magyarországra a nemzetközi táncvilág legújabb irányzatai, ami a mindenkori jelenhez oly fájdalmasan kötődő tánc esetében minden más művészetnél lényegesebb. Elég egyetlen pillantást vetnünk bármelyik nagy hagyományú avantgárd vagy new wave táncfesztivál programjára, hogy rádöbbenjünk: ma már a legújabb törekvések képviselőit Budapesten a világ bármely más táncközpontjával azonos időben láthatjuk. (Az utolsó évadból mindjárt három társulat neve is ide kívánczok: ismét a francia új hullám képviselőiben a L'Esquisse, a japán Saburo Teshigawara és a spanyol Lanonima Imperial. Az utóbbiak előbb léptek fel Budapesten, mint a rangos nemzetközi fesztiválokon!)

A vendégjátékok ösztönözhetik ugyan a művészi munkát, a próbatermi kísérleteket, a valódi műhelymunkát azonban nem helyettesíthetik. Így bármennyire is fontos volt, s ma is az, hogy a modern táncnak egy eddig ismeretlen területére nyílt rá- és kilátása az elmúlt évtizedben a hazai művészeknek és a közönségnek, ennél még jelentősebb, hogy megindultak azok a kurzusok, ahol rangos pedagógusok adták át az évtizedek alatt kicsiszolódott technikákat, s e formakincssel együtt a modern tánc szemléletét is az érdeklődőknek. Az első, s jelentőségében máig felül nem múlt vállalkozás a Kreatív Mozgás Stúdióé volt, amelyet egy éven belül követett a Műszaki Egyetem részben hasonló, részben eltérő vállalkozása, majd egy jóval szűkebb hatókörű, mert az iskola keretein belül maradó forma, az Állami Balett Intézet nyári kurzusainak sora. A Kreatív Mozgás Stúdió 1983-ban alakult, s 1984 nyarán indította meg néhány hetes kurzusait, amelyekhez később rövidebb téli tanfolyamok csatlakoztak. Ezeken a kurzusokon első kézből — talán a lábról-lábra, testről-testre kifejezés lenne a helyénvalóbb — lehetett megtanulni a modern tánc számos kiforrott rendszerét, így többek között a Graham és Limón technikát, a jazz tánc feketék és fehérek képviselte változatát, az etnikus táncok közül az afrot, az indiait és az egyiptomit, később a posztmodernekek közül

Cunningham metódusát és a kontakt táncot, a távol-keleti mozgástechnikák mellett a Meyerhold által a színész munkájához kiformált biomechanikát.

Ezek a nyolcvanas évek első felében beinduló kurzusok hamarosan kialakították sajátos arculatukat. A Műszaki Egyetem Nemzetközi Tánc és Mozgásközpontjának (I.D.M.C.) tanfolyamain a nem verbális színházi irányzatok műveléséhez kapcsolódó színházi kurzusok mellett kapott helyet mindig egy-két kimondottan tánckurzus is (mint például a Magyarországon sehol másutt nem tanulható buto), a Kreatív Mozgás Stúdió tanfolyamairól pedig lassan eltűntek a színházi testtechnikák (mint az említett biomechanika vagy a hagyományos pantomim), hogy helyüket a táncnyelvek minél szélesebb kínálata foglalja el. Miután a Táncművészeti Főiskola kurzusai — melyeken a Graham technika mellett a jazz egyik korai irányzatát lehetett elsajátítani — zártak maradtak a külső érdeklődők előtt, az ott elsajátítható technikák nem épülhettek bele a hivatásos kereteken kívüli, az állam által támogatott oktatási és együttesi munkák alternatíváját jelentő hazai modern tánc kísérletekbe.

E rendkívül sokrétű impulzus nyomán formálódott ki az a néhány műhely, amely ma a hazai modern táncéletet alkotja. Ahhoz persze, hogy a fentebb vázolt és igencsak sokféle ösztönzés hathasson, legalább csírájában léteznie kellett már valamiféle egyéni vagy együttesi törekvésnek, igénynek vagy kísérletnek, amelyre felszabadítóan hatott a találkozás a modern tánc legkülönbözőbb irányzataival. E csírák után kutatva azt látjuk, hogy korábban Jeszenszky Endre magániskolájában lehetett egyfajta jazz stílust tanulni, Zákány Magdolna pedig az Apáczai Csere János gimnáziumba tudta bevinni a modern tánc általa képviselt változatát. Az M. Kecskés András vezette Corpus Pantomim együttes a hagyományos, jobbra Marcel Marceau nevével fémjelvezhető klasszikus pantomim új útjait kereste, a Stúdió K. és a Malgot István vezette Orfeo együttes pedig — utóbbi később betagozódva a Népszínház, majd a Kecskeméti Nemzeti Színház keretei közé — a hagyományos beszélő színház kereteit feszegetve kutatták a színész testi-pszichikai jelenlétére-erejére, illetve az akár a színészt műtárgyként alkalmazó vizualításra építő kifejezési eszközök lehetőségeit. Ezekben a meglévő, s jobbára amatőr körülmények között tevékenykedő műhelyekben dolgoztak azok a fiatal művészek, akik aztán — elhagyva eredeti együttesüket — a modern tánc valamelyik ösvényére lépve jutottak s jutnak ma is egyre tovább, azaz egyre közelebb a saját, mindenki másétól eltérő hang és stílus, téma és formanyelv megtalálásához.

Indulásuk tehát sokféle volt — színház, jazz tánc, pantomim —, s akkor még nem is említettem a hazai modern táncnak azt a szárnyát, amelyik a hivatásos balett- illetve néptáncgyüttesi munka felől érkezett a művészi függetlenséget, s ami nálunk ezzel együtt jár, a művészi s egzisztenciális létbizonytalanságot jelentő alternatívok közé, akiknek munkáját évekig egyedül a Soros Alapítvány hathatós segítségével tette lehetővé.

Ha a hazai táncélet struktúrája nem is változott még meg, az eltelt hét-nyolc év alatt mégis kikristályosodtak azok a főbb irányzatok, amelyek — lehet, hogy csak egyelőre — a magyar modern táncéletet reprezentálják. Talán mert e koreográfusok és előadók — ami nem egyszer azonos személyt is jelent — legtöbbje

színházi, illetve pantomimes gyakorlattal rendelkezik, a legváltozatosabb szint a hazai modern tánc palettáján a *mozgásszínházak* képviselik. A mozgás ebben a kontextusban nem azt jelenti, hogy nem táncra épül e művek kinetikus rétege, hanem azt, hogy a főként egyetlen posztmodern tánctechnika, a kontakt tánc szolgál alapul szinte mindegyiküknél. Az a mozgásnyelv, amely (nem egy posztmodern irányzathoz hasonlóan) nem a motívumot veszi alapegységnek — ennyiben „nem tánc” —, hanem két vagy több résztvevő erőviszonyainak, a súlyátvitelnek, a hajlékonyságnak egyfajta játékos, ritmikailag és dinamikailag is gazdag interakcióját. Az a mód, ahogy ezek az együttesek a kifejezés érdekében használják ezt az amerikai gyökerű, s eredetileg improvizatív jellegű mozgásrendszert, ahogyan mindig is színházi szituációba emelve funkcionál s nem a maga tiszta elvontságában — ez teszi kompozícióikat jellegzetesen mozgásszínházi produkciókká. A dramaturgiai kiemelt szerepet kapó látvány, az ének vagy akár a szöveg is gyakorta egyenrangú eleme e mozgásszínházi daraboknak, azaz a multimédia jellege is leginkább az ebbe az irányzatba tartozók produkcióinál érhető tetten.

E mozgásszínházi irányzat legeredetibb tehetsége a jugoszláviai Kanizsáról Budapestre származó Nagy József, aki képzőművészeti tanulmányok, majd a Corpus Pantomim együttesben eltöltött gyakorlóévek után Párizsba kerülve, az amerikai táncmetódusok átadására létrehozott American Centerben ismerkedett meg a kontakt táncsal. Így lett itthon legelső közvetítője ennek a hetvenes évek elején, főként Steve Paxton kísérletező munkája nyomán kibontakozó posztmodern táncnyelvnek. Nagy József ugyan közel tíz éve nem él Magyarországon, mégis, több oknál fogva is a hazai táncélethez tartozónak tekinthetjük. Egyrészt, mert az általa meghonosított kontakt tánc volt a legnagyobb hatással a mozgásszínházi vonulat mai képviselőire. Másrészt első koreográfusi sikerei is Magyarországhoz kötik Nagy Józsefet, hiszen a Kreatív Mozgás Stúdió első, 1984-es Új tánc versenyén mutatkozott be koreográfus-előadóként *Bőjtutó* című kompozíciójával, s rögtön díjat is nyert. Aztán itt, Budapesten készült a *Pekingi Kacsa* is, első együttesi koreográfiája, amellyel Párizsban máig megalapozta hírnevét és helyét a francia modern tánc életben. Azóta a francia államtól kap támogatást, hogy csoportjával dolgozhasson, azzal a *Jel Színház* nevű társulattal, amelynek kilenc tagjából heten magyarok. Joseph Nadj — ahogyan a franciák ismerik — alkotói szemlélete, kompozíciós módszere és stílusa a Pekingi Kacsa óta sem változott. Inkább a megtalált hang elmélyüléséről beszélhetünk azóta megszületett — s ugyancsak tragikomikus, groteszk és rendkívül expresszív — művei kapcsán, amelyek¹ jellegzetesen közép-kelet-európai miliójuk és szemléletük ellenére a francia táncéletet gazdagítják.

Ugyancsak a Corpus együttesből kiválva lépett az önállóság útjára Rókás László, aki most már szintén évek óta Franciaországban dolgozik, részben a Jel Színház tagjaként, részben saját, *Sofa-trió* nevű kis társulatával. Rókás László kompozíciói is a mozgásszínházi vonulathoz tartoznak, s szintén a kontakt technikára épülnek, mégis eltérnek Nagy József kompozícióitól, főként mozaikszerűségükben, amazoknál jóval lazább szerkezetükben. Nagy József végsőkéig kimunkált, többretegű darabjai az ő személyes jelenléte nélkül is megállnak a lábukon,

Rókás kompozícióinak fő erőssége kétségtelenül saját előadói jelenléte. Az az összetéveszthetetlen figura, akit Rókás Lászlónak hívnak, s aki egy sikkes szeneslegény és egy lomha balerina bizarr elegye. Ez a lenyűgöző figura vándorol darabról-darabra Rókás ötletgazdag kompozícióiban, a korábbi, még itthon és a nagyobb létszámú együttes számára készült „Brutális táncmulatság”, a *Jázmín*, *jázmín*-től kezdve a legutóbbi, három személyes *Díványig*.

Az *Artus tánc és ugrószínház* vezetője, Goda Gábor is a klasszikus pantomimtól jutott el a kontakt táncig. Goda M. Kecskés András művészi irányításával kezdte pályáját, társulatának tagjai pedig Malgot István kecskeméti időszakában vettek részt a vizualitás elsődlegességét, a plasztikus formák expresszív erejét sugalló nem verbális színházi kísérletekben. Az 1985-ben alakult Artus olyan alkotóközösséggé vált, ahol a tánc és a színház legkülönbözőbb elemeit a legkülönbözőbb módon vegyítik, az adott produkció kívánalmainak megfelelően. Olyan kiforrott s egységes mozgásszínházi stílusról, mint például a Jel Színháznál, nem is beszélhetünk, hiszen éppen az tűnik munkájuk lényegének, hogy produkcióról produkcióra a színház és a tánc más-más elemét állítják az előtérbe, változó együttesi összetételben, ismét csak az új kompozíció egyedi és aztán soha többé vissza nem térő igényei-elgondolásai szerint. Legutóbbi két munkájuk közül például az *Alvajárókban* a legeltérőbb indulású, a kifejezés más és más területén kiváló művészek alkottak társulatot, s hozták így létre „az Artus” eddigi legelmélyültebb produkcióját. Ebben az élet tragikus teljességét sugalló „töredékben” — hisz kiindulásként Hérakleitosz fragmentumai szolgáltak — az élő zene, a színészi jelenlét, a művészi önátadás és őszinteség, a látvány, a hangzás, a mozgás és az akciók egyszerre érzelmi és intellektuális élményt adva fonódtak egybe. Legutóbbi egyfelvonásosuk, a *Turul* ismét a kontakt tánc és az akrobatika mozgáselemeit szövi bele a tárgyakkal való játék, az ének és a szöveg kontextusába. A három személyes kompozíció a korábbi daraboktól eltérően jelenidejű, hiszen a magyar identitástudat nagyon is aktuális gondolatát járja körül a maga groteszk-játékos, az ironiát, sőt a szkepticizmust sem nélkülöző módján.

A mozgásszínház fogalma, hasonlóan a táncszínházhoz, nem egyetlen meghatározott alkotói módszert, de még csak körülhatárolható stílust sem jelent. Jobbára annyiféle változata él, ahány társulat, illetve alkotó műveli. Elsősorban az a szándék közös bennük, hogy a koreográfusok mindenekelőtt a mozdulatra, a térbeli akciókra bízzák a színházi értelemben vett „szöveget”, s hogy ezek a térbeli, s persze ritmikus akciók — bár sokelemű színházi kontextusban kelnek életre — soha nem dekoratívok, hanem mindig is expresszívek. E tudatosan nagyon is tág meghatározás teszi lehetővé, hogy a hazai pantomimművészet doyenje, *Regős Pál* és a japán *Emi Hatano* együttműködését is megemlíthessem, hiszen a buto bűvöletében fogant *Vándorének* a maga „táncatlanított”, a két test térbeli rezzenéseire csupaszított drámai viadala szinte minden szokványos színházi effektusról lemondva is erőteljes és költői pillanatokkal telített *táncszínházi* produkció lett.

Angelus Iván épp ellenkezőleg, a színházi effektusok halmozásával szereti kialakítani színpadi munkáit. Igaz, esetében nem is beszélhetünk elmélyült és fo-

lyamatos koreográfiai műhelymunkáról, hiszen társulata nem lévén, általában növendékeinek, illetve saját magának komponál, mintegy az iskolai munka kiegészítéseként. S bár eszköztárában a teátrális hatások, a legkülönbözőbb médiák halmozódnak egymásra, munkái mégsem a kifejezésre, az expresszióra törekvő mozgás- vagy táncszínházi vonulathoz tartoznak, hanem a *posztmodern* irányzatok nyomába szegődnek. Azt a tánc területén az ötvenes évek közepén megfogalmazódott gondolatot követik, hogy a mozdulat maga mindenféle rejtett gondolat, téma vagy érzelem nélkül is közvetlen kommunikáció, azaz — ahogy a posztmodernnek atyja, Merce Cunningham vallja — a mozgás nem a közlés sajátos nyelve, hanem az önmaga bemutatásával megelégedő valóság. Vagyis a moderneket jellemző kifejezés dimenziója hiányzik ebből a gondolkodásmódból, s Angelus Iván ebben mutatkozik a posztmodernnek követőjének, egyedülként a hazai koreográfusok közül. Színpadi kompozíciói — akár csoport számára készültek, mint az 1986-os *Boldog vagyok*, vagy későbbi szólója, a *Rozmár bál* — nem akarnak érzelmeket kelteni, nincs üzenetük, hanem megelégednek a felhasznált színházi elemek, köztük akár a mozgás felmutatásával. Legutóbbi egyszemélyes produkciójában, az *Utolsó szólóban* Angelus eltávolodott ettől a posztmodern magatartástól — amely egyébként éppen hogy nem a teatralitáshoz vonzódkó alkotók, hanem a tiszta táncban, a sallangoktól mentes mozdulatokban bízó, kísérletező koreográfusok igazi terrénuma szülőhazájában, az USA-ban —, mintegy átlépett a mozgásszínházi irányzat képviselői közé, hiszen a sokféle színházi és filmes eszközt is magába olvasztó előadás nagy evokatív erővel vallott a leküzdhetetlen magányról.

Az eddig említett társulatok és művészek mindegyike a *táncon kívüli* területekről érkezett el a modern tánc valamelyik irányzatáig. Elsősorban a pantomim és a színház jelentette azt a bázist, amelyet elhagyva vagy kibővíve-átformálva rátaláltak a hagyományos értelemben már táncnak is alig nevezhető különféle technikákig. A magyar modern táncműhelyek egy másik szárnya eltérő utakon jár, indulásuk mégis egymáshoz hasonlóan látszik. E csoporttá sosem szerveződő „csoport” képviselői *hivatásos táncművészként* kezdték pályájukat, azaz belenőttek valamelyik tánctradícióba, elsajátították a klasszikus balett vagy a magyar néptánc nyelvét, s e tudás birtokában fordultak a kísérletezés, a modern táncnyelvek és kifejezési formák felé.

Szakmai pályájának nagyobb része ugyan külföldön zajlott, mégis elsőként *Lőrinc Katalin* említhető e csoportban. Lőrinc Katalin az Állami Balett Intézet klasszikus szakának elvégzése után, biztos klasszikus technikával felvértezve került Maurice Béjart brüsszeli iskolájába, a Mudrába. Abba a műhelybe, ahol a legkülönbözőbb kultúrális, vallási és művészeti háttérű növendékeket készítették fel a színházi munkára anélkül, hogy a tánc egyetlen formáját is előtérbe, a többi kifejezési eszköz fölé emelték volna. Innen vezetett útja a svéd Cullberg Balett-hez, majd a Bécsi Táncszínházhoz, miközben a modern tánc egyik alaptechnikájában, a Graham-technikában elmélyült Európa különböző iskoláiban. Lőrinc Katalin előadóművészként alig ismert itthon, hiszen nagyon rövid ideig volt csak a Pécsi Balett tagja. Inkább alkalmanként, pedagógusi és koreográfusi tevékenysége révén kapcsolódott be mégis a hazai táncéletbe. Ahogy előadóművészként a

kortárs együttestől eljutott az új táncot reprezentáló modern osztrák együttesig, úgy koreográfusi pályáján is megfigyelhető ez a kettősség. Úgy is fogalmazhatnánk: Lőrinc Katalin a hazai modern táncélet legradicionalisabb figurája.. Művei a *contemporary*, azaz az ún. kortárs irányzat reprezentánsai. Azé az irányzaté, amely az utóbbi másfél évtizedben a legelterjedtebb Európában, hiszen a klasszikus balett és a modern tánc hagyományos szembenállását legyőzve összeegyeztette a klasszikus balett és a két alaptechnikának tekinthető modern rendszer — a Graham és a Humphrey-Limón-rendszer — összebékíthető elemeit. Így alakult ki az a gördülékeny táncnyelv, amely a sok dialektusú neoklasszikus balett mellett szinte köznyelvként funkcionál a kortárs táncegyüttesek legtöbbszörénél, a Cullberg együttesben, a Rambert Balett korábbi periódusában, vagy a Holland Táncszínház mai munkájában.

Lőrinc Katalin — egyelőre egyedülként a hazai független, azaz állandó együttes nélküli koreográfusok közül — éppen felkészültségének kétpólusossága miatt akadálytalanul vált át a balettegyüttesi (mint a Pécsi Balett és a Budapesti Kamarabalett) és a táncszínházi (Szegedi Balett) munkákból az önálló produkciókba. Legkiegyensúlyozottabb koreográfiája is — igaz, nem modern, hanem a korábbiak alapján kortárs műve — a fiatal operaházi táncosoknak készült *Körök* volt, legegényibb estje pedig a zenész és a táncos egyszerre harmonikus és feszültségekkel teli viszonyát finom iróniával megmutató mozgás-dialógusa, amelyet ő maga adott elő *Párbaj* címmel, Ulysse Veira Parda zongorista nem csupán kíséretre kárhoztatott, hanem valódi közreműködésével.

Berger Gyula szakmai indulása jóval kanyargósabb, mert néptáncos háttére mellett balett és jazz alapokat is elsajátított, színházi táncegyüttesben és hivatásos néptáncegyüttesben is dolgozott előadóművészként, sőt, a Honvéd együttes koreográfiai stúdiójában kezdett el komponálni. Talán épp e sokszínű-sokoldalú indulás magyarázza azt a többirányú érdeklődést, amivel 1982-től a legkülönbözőbb tánctechnikákat elsajátította. Berger ihletői között a Graham-technika és a jazz irányzatok nem játszanak olyan központi szerepet, mint a Limón-technika, amely Doris Humphrey alapelveit — az egyensúly elvesztését és újbóli megtalálását — állítja a testképzés központjába. A Limón-technika a Grahamhez hasonlóan nagy múltú, fél évszázados modern táncnyelv, ám Berger Gyula nem egyszerűen követője e mozgásrendszernek, s még csak nem is adaptálója, hiszen a tánc sokarcúságára eszmélésének ideje a nyolcvanas évek elejére esett, amikor Nyugat-Európában a repetitív zene és tánc, az amerikai posztmodern minimalizmus élte fénykorát. Mindezekből a legellentéesebb impulzusokból választotta ki Berger Gyula magának a közös gyökereket, a mozgás ritmikai és dinamikai játéklehetőségeinek gazdagságát, s e sokszínű tudásból szűrte át a testén azt a sajátos mozgásvilágot, amely koreográfusi működését jellemzi. „Aki elmélyülten kísérletezik, utakon és tévutakon halad, az előbb-utóbb „nem viszi el szárazon”. Alkotói hangot, előadói stílust csak így lehet találni. Találni? Sokkal inkább megszenvedni” — summázta elveit még 1986-ban², s műveinek lassú alakulását, koreográfiai munkásságának formálódását látva úgy tűnik, nem kanyarok nélkül, de rátalált az áhított saját hangra, a *tiszta tánc*, a tiszta mozdulat elemére. Berger kompozí-

ciói minden teatralitást nélkülözve, a zenéből kiindulva — annak atmoszféráját, ritmikáját és szerkezetét alapul véve — a mozdulatra koncentrálnak. Koreográfiáiban többnyire se narrációt, se imitációt nem találni, mert csakis a mozdulatok tér-idő-erő hármasságában fogannak.

Együttese, amellyel 1984. óta rendszeres kísérleti munkát folytat, a modern táncegyüttesek tipikus útját járja: a Berger Gyula köré sereglett amatőr és félhivatásos táncosokból kialakult társulat éveken át csak vezetőjük kompozícióit adta elő. E koreográfiák mintegy érzékeny műszerként jelezték annak a folyamatnak a különböző állomásait, amelynek során kialakult Berger koreográfusi arcéle, s ezzel párhuzamosan az együttes sajátos stílusa is. (A repetíció szervező fegyelmről az *Öt*, a formai játékból kinöveszthető eszméről a *Növekedés*, egy frissiben megismert táncnyelvről az *Afro* tanúskodik, Berger Gyula szólói pedig a *Torzó* és a *Símgatás* — egyre gazdagabb materiából építkeznek.)

A Berger együttes legutóbbi évadjában először fogadott külső koreográfust. Az amerikai Monica Lévy a mozdulatok holdudvarából a jelentés szféráját kiiktató posztmodern gondolkodást közvetítette az együttes számára, egyáltalán nem meggyőző művekkel. Legutóbb pedig az együttes táncosai jelentkeztek önálló zsenikkel, hiszen a modern tánc azon alapeszméjéhez, hogy a növendék, vagy akár a táncos ne követője, másolója legyen az elődöknek, a mestereknek, hanem ki-k saját magát kifejezve, s egyéni hangot találva vigye tovább mindazt, amit elődeitől kapott.

A legradikálisabb tagadás, azaz a kapott szemlélet és technika tökéletes elvetése Bozsik Yvetten jellemzi, aki a *Természetes Vészek Kollektíva* tagjaként, előadójaként és koreográfusaként járja a maga expresszív útját. Árvai Györggyel — aki képzőművész, de a közös produkciók zeneszerzője és rendezője is — hét éve kezdődött közös alkotómunkájuk a kísérletezés jegyében. Új színházi nyelv kialakítására szövetkeztek, olyan megismételhető és több ember által közösen létrehozott produktumok alkotására, amelyek függetlenek a bennük szereplő technikáktól — nyilatkozta Árvai György. Hogy mégis éppen a plasztika vált e kísérletek központi elemévé, az annak a folyamatnak az eredménye, amelynek során a klasszikus balett teljes rendszerét elhagyva, s a pusztá mozdulatról minden technikát lehántva Bozsik Yvette rátalált az emberi belső elementáris önkifejezésének egyik lehetséges módjára, az artikulátlan hangra s mozdulatra. Talán nem is emberi lények tudatelőtti állapota, nem nélküli embriók nyöszörgő szöszmötölése, világtozást vajdúd földanya, animális lények őselemekbe, vízbe-homokba merítkező eszmélése — csupa-csupa metafizikus élmény rendkívül érzékletes megjelenítése látható a *Természetes Vészek Kollektíva* egyszemélyes előadásain (*A győzelem tegnapja* és az *Eleven tér* még 1986-ból, illetve az 1989-es *Originátor*). Legutóbbi előadásuk, az *Álomlét* új hangütést jelez: kibővült eszköztárral, részben a szöveg megjelenésével, részben pedig a plasztikus eszközök partnerré növesztésével ezúttal egy konkrét téma, a Csipkerózsika történet mélyére hatolva szólta a most már embernek nevezhető lény feloldhatatlan magányáról, az „ébredést” jelentő világos, logikus, átlátható világ hiábavalóságáról. Míg a korábbi témák megjelenítésében — amelyek valójában a „kimondhatatlanság” határán imbolyogtak

— döbbenetes erővel hatott Bozsik Yvette rezzenésekre, forgolódásokra, zuhanásokra redukált mozgásvilága, addig az Álomlét komplexitása a táncszínház egy sajátos útján való továbblépést ígér, témaválasztásban és megvalósításban egyaránt.

Bozsik Yvette az Állami Balett Intézetben eltöltött éveket tudatosan megtagadva, szinte a semmiből kiindulva alakította ki produkcióról produkcióra azt a technikát nélkülsz mozgásvilágot, amely mégiscsak egy kimunkált és kiművelt testen tud hitelessé válni. Nyelvi gyökértelenségéből tudott erényt formálni rendkívüli előadói személyisége segítségével.

A magyar modern táncélet mindenkitől elkülönülő pólusán egy olyan csoport áll, amelynek célja nem a közönség előtt való megmutatkozás, bár fennállása során erre is sor került. Tatai Mária és csapata, az *Orkesztika Csoport* a Dienes Valéria által orkesztikának nevezett, századunk tízes éveitől kialakított mozgásrendszert felelevenítve dolgozik. Azt az orkesztikát, amely „tudományos vonatkozásban az emberi test minden mozdulatlehetőségét kívánta felkutatni és rendszerbe foglalni; művészi szempontból a kötöttségektől mentes, természetes mozgás esztétikai kifejezésformáit kereste; pedagógiai vonalon pedig az emberi testnek így megfogalmazott természetes mozdulattörvényeit kívánta a test és a lélek minden vonatkozásban harmonikus fejlesztésének szolgálatába állítani.”³ Tatai Mária az évtizedeken át egy balettiskolai munkaközösségben oktató Dienes-tanítvány, Mirkovszky Mária növendéke volt. Mirkovszky Mária érdeme, hogy változatlanul megőrizte és továbbadta azt a rendszert, amelynek tudományos megalapozottsága egyedül Lábán Rezső elméleti munkásságához mérhető. Ám Mirkovszky Mária és Tatai Mária sem fejlesztette tovább a rendszert, így az Orkesztika Csoport is egyelőre a megőrzésben jeleskedik. A csoport tagjai — főleg lányok és egyöntetűen amatőrök — egyrészt elsajátítják a négy határozományra — tér, idő, erő és jelentés — épülő rendszert, másrészt Tatai Mária „testépítészeti” etűdjeit adják elő hol színházi, hol az antikizáló mozdulatstílushoz jobban illő múzeumi terekben. Tatai Mária — lévén maga építész — ezekben az etűdökben a térformálás gazdagságával és változatosságával tud hatni, amihez azonban ritmikai, de főként dinamikai változatosság általában nem kapcsolódik.

Az Orkesztika Csoport azonban nem elsősorban színpadi bemutatkozásra szerveződött, hanem inkább a test és lélek kultúráltságát, harmóniáját, s az önművelést szolgálja. Vagyis elsősorban pedagógiai céljai vannak, amelyekhez csak alkalmilag járul a nyilvánosság elé lépés. Legújabbán — talán mert a plasztika tartományába tartozó kísérletek állnak a legközelebb Tatai Máriához — az Iparművészeti Főiskolára is „beköltözött” az orkesztika, ahol leendő iparművészek ismerkedhetnek meg a terek, formák, vonalak ember irányította viszonylataival. Ezzel nem egyszerűen a hazai mozdulatművészet legértékesebb tradícióját őrzik, hanem talán ki is lépnek a szűken értelmezett tánc világából a képzőművészet és az Oscar Schlemmer-féle színházi ideál felé — ahogy legutóbbi demonstrációjukon a gömb, a háromszög és a négyzet lehetőségeivel való játékok éreztették.

Az orkesztikai tanulmányok nézői persze rácsodálkozhatnak e rendszerre, mint egy ritka kőületre, de a művészek nem tekinthetnek hátrafelé. Ezért ha el

is vágták gyökereitől a hazai modern táncot, a mai nemzedék ott nem folytathatja, ahol elődei abbahagyták. Természetes hát, hogy az élő hagyományhoz fordul, bárhol is találja meg azt, akár a tánc, akár a színház, akár a képzőművészet világában. S annak ellenére, hogy a szerves fejlődés négy évtizedes hiánya nem hidalható át 8-10 év alatt — különösen a pedagógia és az előadóművészképzés területén —, bizonyos, hogy a magyar modern táncélet újjászületőben van.

Fuchs Livia

* A tanulmány eredetileg a hazai modern törekvéseket bemutató színházi évkönyv felkérésére készült, így kizárólag az alternatív irányzatokkal és társulatokkal foglalkozik, s nem is kíván átfogó képet adni a 80-as évek teljes hazai táncéletéről. Ezért nem tér ki mindazokra a változásokra és kezdeményezésekre, amelyek az utóbbi évtizedben az állandó — balett és néptánc — társulatoknál az alternatívok felnövekedésével párhuzamosan lezajlottak. — F. L.

Jegyzetek

1. A rinocérosz hét bőre; A császár halála; Commedia Tempio.
2. Rókás László: Tánclépések a ködben. Táncművészet, 1986. február.
3. Dienes Gedeon: Mirkovszky Mária 90 éves. Táncművészet, 1986. július.

GONDOLATOK NÖVENDÉKEINK KULTÚRTÖRTÉNETI OKTATÁSÁRÓL

Elgondolással hozzá kívánok járulni ahhoz, hogy az Állami Balett Intézetben végző növendékek nyitottabbak, műveltebbek, kreatívabbak legyenek; kialakult művészszemlélettel, jobb ízléssel, zenei affinitással és stílusérzéssel rendelkezzenek.

Nem hiszem természetesen, hogy ideálom megvalósítható, mert ismerem az oktatás sajátos körülményeit, de vallom, hogy a jelenlegi szint egy tanterv- és tananyag-módosítással meghaladható.

A problémát ott látom, hogy a gazdag kultúrtörténeti tananyag jelenleg úgy bomlik tantárgyakra, iskolai és főiskolai évfolyamokra, hogy a tanultakból nem áll össze jókor, vagyis 20 éves korra egy „működőképes” műveltség, stílusérzéken és muzikalitáson alapuló szabad kifejezőképesség, sem a szakmában, sem verbálisan.

Sokféle kísérlet történt már intézetünkben a hiányosságok kiküszöbölésére, és a kezdeti évekhez képest nem is tapasztalok visszaesést, de úgy gondolom, hogy ma, a század végén magasabb igényeket kell kielégíteni. Harminc évvel ezelőtt végzett növendékeink még a tánckarok utolsó sorában kezdték a pályafutásukat, és amíg eljutottak a szólista rangra, az ambiciózusabbak tovább képezték magukat. Ma érett 20 éves művészeket várnak tőlünk. Eleget tudunk-e tenni ennek az óhajnak? Véleményem az, hogy meg kell kísérelni. Ugyancsak a kor követelménye a szólistaszintű technika elsajátítása. Ezért az Intézetben egyre nagyobb hangsúlyt kap a balett-technika, a technikai teljesítmények hajszolása, és kevésbé hangsúlyozottan jelentkeznek a stílári követelmények. Megnyilvánul ez az egyéb szakmai tárgyak csökkent óraszámú tanításában is, és az általános érdektelenségben, amely a növendékek klasszikus baletten kívüli szakmai előmenetelét illeti.

Ebből a súlyeltolódásból adódik egy bizonyos céltévesztés a növendékek-nél. Zavaros fogalmaik vannak a művészet társadalmi funkciójáról, a művész feladatáról, a művek jelentőségéről, és bizonyos karrier-szemlélet tolakszik előtérbe.

A mai táncművészetben a technikai tudás alapfeltétel, alapkövetelmény. A ma táncművészetében azonban az expresszívítás, sokoldalúság, intelligencia és képlékenységek is nélkülözhetetlenek.

E helyütt nem kívánom kifejteni szakmai megfontolásaimat a vázolt problémáról, inkább megkísérlem felvázolni a növendékek kreativitása és művészi fejlődése érdekében megtehető lépéseket a kultúrtörténeti oktatás keretei között.

Úgy vélem, hogy a művészeti gyakorlathoz közelebb álló ismeretátadási módszerre lenne szükség, ugyanakkor leszűrtebb, esetleg kevesebb tananyagra, melyen belül megtartanánk az egyes művészetek történetét magukba foglaló tantárgyak különállását. Ezeket azonban koronkénti elrendezésben kellene tárgyalni.

Mivel e tárgyak közül a tánctörténeti tananyagot ismerem részleteiben, a

többi kultúrtörténeti tantárgy mérlegelésére nem vállalkozhatom. Feltételezésem szerint más tárgyakat is át kellene gondolni alábbi tapasztalatom alapján:

A tánc történeti tananyag véleményem szerint túlméretezett, miközben lényeges táncművészeti (ha úgy tetszik, esztétikai) alapismeretek hiányoznak belőle. A hiba abból adódik, hogy a tananyag feltételezi, hogy a növendék a táncművészeti alapismereteket a szakmai órákon, a balett-teremben, szakmai tanáraitól sajátítja el, didaktikailag is szisztematikus módon. Itt meg kell jegyeznem, hogy bizonyos témaköröket valóban az ún. évfolyamvezetői órákon tárgyaltak, illetve tárgyaltak volna meg... De hiszen ezek az órák ma már gyakorlatilag nem léteznek! És amikor még megtartottuk őket, jobbra a munkaértékeléssel és fegyelmi kérdésekkel teltek el.

A balett-teremben pedig más jellegű ismeretátadás folyik. Kurta, parancszerű instrukciók hangzanak el, melyek igen fontosak szakmai szempontból, és az adott pillanatban leggyakrabban egy adott növendékhez szólnak. Az alapszempontok szükségszerűen gyakori ismétlődése sztereotípiákba torkollik, még akkor is, ha a balettmester talál rá időt, hogy részletesen és összegezve elmondja saját művészi elképzelését, melynek elérése kedvéért ezt vagy azt követelte meg a növendékeitől. Így tehát a rengeteg „rendszer szabály” nem ötvöződik a gyerek fejében tudatos egységbe, nem alakul ki belőlük a táncművészet egészére vonatkoztatható szemlélet.

Természetesen nem egy növendékünk alakít ki magának valamifajta szemléletet, jobbra egyéni élményeiből, tapasztalataiból és környezetének elejtett megjegyzéseiből. Az eredményt ismerjük: növendékeink nem egyszer elavult és merőben szubjektív művészeti szemléletről tesznek tanúbizonyságot.

Szaktáncmunkájának — mivel művészetünk hangszere a saját testünk —, hogy igen eredményesen növeli meg a minden más emberben is meglévő egocentrizmust, vagy talán helyesebben: önhangsúlyosságot. Sokszor a szakmai instrukciók is ebbe az irányba hatnak. Ezt természetesnek tartom, de ellensúlyozandónak. Intézetünkben egyre nagyobb hangsúlyt kap a technikai teljesítmény, a technikai munka erőfokának nem egyszer agresszív erőltetése, és ennek arányában egyre kevésbé hangsúlyozódik az a tény, hogy a táncművész minősége, hatóereje, képlékenysége és kifejezőképessége *nem csak* a gyakorlás mennyiségétől, a táncos fizikai képességétől függ, hanem legalább annyira értelmi-érzelmi fejlettségétől, nyitottságától és a művészetek iránti affinitásától.

Ebből a pedagógiai hangsúlyeltolódásból adódik egyrészt nem kevés növendékben az a fajta belső ellenállás, amely az instrukciókat, a felszólítást szinte inzultusként éli meg. De az is következmény, hogy zavarosan ítéli meg a művészet társadalmi jelentőségét, benne saját eljövendő szerepét, és egy rossz értelemben vett karrier-szemlélet is kitermelődik. Igaz, a sok növendék közül egynéhányat az élre lendít ez a pedagógiai ráhatás. Így többen kiérdemelhették azokat az előnyöket, melyekkel a kimagasló teljesítményűeket (de nem mindig azokat!) jutalmaztuk, és jut az iskolának a nemzetközi elismerésből is bizonyos előny.

Ezenközben azonban a növendékek többségéből sokan nem technikai virtuozitással, hanem más értékes művészi adottságokkal rendelkeznek, s nem eléggé

tudjuk felszínre hozni a képességeiket... És ha mégis, iskolákon belül nem eléggé értékeljük őket, nem bátorítjuk eléggé.

Végül nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a modern színpadi táncművészet nemcsak a test tökélyét, az abszolút szépséget és a magas technikai szintet igényli, hanem sokoldalúan képzett, kifinomult stílusérzékű, expresszív táncművészekre is szüksége van. A modern művekben már nincs minőségi különbség tánc-kari tag és szólista között; a ma és a kiszámíthatatlan jövő táncszínpada stílári és műfaji szempontból is rendkívül tarka képet mutat.

Gondolom, mindebből kitűnik, hogy a probléma összetettebb annál, mintsem hogy a megoldást a kultúrtörténeti oktatás vállára lehessen rakni. Mindamellett a művészetszemléletet formáló tantárgyak eredményes tanítása elindíthat egy korszerűsödési folyamatot növendékeinkben, ráirányíthatja szemüket és szívüket a hivatásukkal kapcsolatos lényegi kérdésekre. (Megpendíthetném itt azt a népszerepűtlen gondolatot is, hogy jó lenne véget vetni a tantestületen belül az egymásmutogatásnak, s tisztázni a közös és eltérő vonásokat a tanárok művészetszemléletében és nevelési céljaiban...)

A fenti gondolatok indítottak arra, hogy a kultúrtörténeti oktatás problémájával foglalkozzam és vitaalapot felvegyek egy tervezetet, amelynek részletes kidolgozására egy munkaközösség létrehozását javaslom. Természetesen akkor, ha az Elméleti Intézet vezetője az anyagot alkalmasnak tartja megvitatásra.

1. Tervezet a művészeti alapismeretek oktatására a gimnáziumban

1. A gimnáziumban a történelem és irodalom tárgyakban a diákok megfelelő alapot kaphatnak a művészeti tárgyak későbbi intenzív oktatására. Nem javaslom, hogy a gimnáziumban zene-tánc és képzőművészet-történet oktatása szerepeljen, ehelyett:

2. iktassuk be a rendelkezésre álló órakeretbe a *Művészeti Alapismeretek* című tantárgyat a következő tematikával: Táncművészeti alapismeretek; A tánc kifejezőeszközei, fejlődési törvényszerűségei, tánc és zene kapcsolata (részletes kidolgozását lásd később, az 1. sz. mellékletben); Zeneelemzés (kidolgozása a szaktanárra vár); Képzőművészeti alapismeretek (szintén a szaktanár kidolgozásában). Ezek az órák valójában *gyakorlati foglalkozások*, mozgással, zenehallgatással, rajzolással, illusztrálással.

A Művészeti Alapismeretekből a diákok ne tegyenek érettségit.

A tárgy célja:

a. A művészetek történetének gyakorlati, élményszerű megközelítése. A szükséges példákat a gyerekek tapasztalataiból, a jelenkor művészetéből kellene meríteni.

b. Érdeklődés felkeltése, betekintés a művészet műhelyeibe.

c. A kreativitás fejlesztése.

A tantárgyat az I., II., III. és IV. gimnáziumi osztályban iktatnám a tanrendbe, heti háromszor egy órában. A diákok egy-egy önálló feladat alapján értékelhetők, érdemjeggyel.

3. A néptánctagozatos gimnáziumi osztályokra vonatkozó tervet lásd a 2. sz. mellékletben.

II. Kultúrtörténeti oktatás a főiskolai tanulmányok III., IV., V. és VI. félévében.

Tantárgyak: Filozófia (az adott társadalom életmódja is)

Színpadtörténet

Művészettörténet

Zenetörténet

Tánc történet

Táncfolklorisztika

Filmtörténet

Módszer:

A gimnáziumi művészeti alapismeretek tárgyra, történelem és irodalomismeretre építve a felsorolt tárgyak koronkénti csoportosításban helyezkednek el a tantervben. A tárgyaként változó óraszámot célszerű a témáknak az egyes korok kultúrájában elfoglalt helye és jelentősége szerint megállapítani, s esetleg a tárgyak egymás közötti sorrendje is változhat. (A szerző a négy félév oktatási tervét táblázatokban is egybefoglalta, az arányok és óraszámok feltüntetésével. Technikai okok miatt e táblázatokat sajnos, nem tudjuk közreadni. — A szerk.)

A terv igen sűrítettnek tűnik, de számításom szerint a gimnáziumi előkészítő foglalkozások lehetővé teszik, hogy csupán egy-egy korszak stílustörténetileg legjellemzőbb műveire és súlyponti személyiségeire térhessünk ki. Ezen felül számításba vettem a nyelvoktatás esetleges óraszámnövelését is.

Úgy gondolom, hogy az elképzelések kiegészítéséül némi *magyarázattal* kell szolgálnom:

a. Minden korszak oktatása az ún. *filozófiával* kezdődik. Azért „ún.”, mert ezen a tárgyon belül nemcsak a kor eszmei áramlatairól kell szólni, hanem ki kell egészíteni az adott társadalmak életmódjának ismertetésével is, annak ellenére, hogy a gimnáziumi történelemoktatás ezzel a kérdéssel már foglalkozott. Fontos ez azért, mert az életmód és művészet szoros kapcsolatának felismerése szükséges az adott kor művészetének megértéséhez.

b. A tervben szereplő „szemléltetésen” az egész, tárgyalásra szánt korszak átfogó szemléltetését értem, áttekinthető és érzékletes módon. A hozzá szükséges komplex anyagot (dia, videó, film, lemez stb.) az egyes tárgyakat tanító tanároknak közösen kell összeválogatniuk, hogy se átfedés, se ellentmondás ne keletkezék a saját óráin szemléltetésül használt anyaggal. A szemléltetésre szánt órák arra szolgálnak, hogy élményalapot nyújtsanak a hallgatóknak az adott kor tanulmányozásához. Csak ezek után következnek az egyes művészetek történeti ismertetései.

c. Fontosnak tartom, hogy a tánc történeti órákat mindenkor előzzék meg a *társzművészetekről* szóló órák, minthogy a táncművészet a legkomplexebb művészet (többek közt ezért is reagál mindig később a stílusváltásokra). Szerencsés, ha a zenetörténeti anyagot ismerik meg közvetlenül a táncművészet tanulmányozása előtt, mivel a két művészet elválaszthatatlan egymástól.

d. Kíváncsú lenne, hogy a társzművészeteket tanító tanárok megtudják a tánc történet tanártól, hogy hol, milyen formában vannak *érintkezési pontok*, és

ezt anyaguk súlypontosításánál maximálisan (esetleg még esztétikai megalkuvások árán is) figyelembe vennék.

e. Tánc történeti tervem *táncfolklorisztikával* egészül ki. Ennek elhelyezését a középkor tanulmányozásába iktattam be, mert a középkori népi táncszokások egyben a későbbi színpadi művészet elődei. E helyütt kívánom hangsúlyozni, hogy a tánc történeten nemcsak a balettművészetet értem. Nem tartom helyesnek — és ilyesmi más művészetekben nem is létezik —, hogy a színpadi művészet és a népi tánc kultúra kapcsolatát, illetve annak fonalát a tánc történeti oktatás az Intézetben az ókor után elejti.

Javaslatom a tananyag kidolgozásmódjára.

Elgondolásomból következik, hogy az ilyen jellegű kultúrtörténeti oktatás a főiskolán tanító tanároktól komoly egyéni és kollektív előkészítést kíván. Sok egyéni ötletet, invenciót és odaadást, mert ez a tanterv-felépítés a tanárnak szokatlan, módszereit ki kell kísérletezni. A tananyag átadásának élményszerűnek és érdekfeszítőnek kell lennie az iskolapadtól már igencsak viszolygó hallgatóink előtt!

A fenti céllal egy, a szakon tanító tanárokból álló *munkaközösség létrehozását* szeretném javasolni az Elméleti Intézetnek. A munkaközösség vitassa meg, és belátása szerint módosítsa, munkálja ki az elképzelését, szaktudása és eddigi tapasztalatai alapján. Valamilyen logikus szereposztásra is szükség lesz a munkához. Úgy gondolom, hogy *egy-egy korszak tanterv-vázlatát* saját tárgyában az a tanár dolgozza ki, aki a kor domináns művészetének történetét tanítja. Pl. mondjuk így: az ókor tárgyalásának vázlatát a filozófia tanár, a középkorét a művészettörténet tanára, a reneszánszét úgyszintén a művészettörténet tanára, a barokkot a zenetörténész, a klasszicizmust a színháztörténész, a romantikát a tánc történész, a modern művészet tárgyalásának vázlatát pedig a filmtörténész vagy tánc történész. Természetesen a szereposztás másképp is elképzelhető. A többi tanár pedig az elkészült vázlatok és megvitatásuk nyomán készítené el az adott korra vonatkozó tematikáját.

Ugyancsak ennek a munkaközösségnek a feladata lenne a *szemléltető anyag összeválogatása* és a javaslatlattétel az illusztrációk beszerzésére, kezelésére és tárolására. Nagyszerűen szolgálná az oktatás célját, ha egyes korszakokról térképek készülnének, melyekről leolvasható lenne a stílusirányzatok elterjedése térben és időben, s melléjük lehetne akasztani a megfelelő történelem-térképet.

Amennyiben tervemet az Elméleti Intézet helyesnek és keresztülvihetőnek ítéli meg, és készség mutatkozik megvalósítására, a munkát el kellene indítani, hogy az 1990/91-es tanévben a IV. gimnáziumban (ami ugye egyben a főiskolai oktatás I. és II. féléve is) már az új tanterv szerint indulhasson el a kultúrtörténeti oktatás. Azért nem javaslom az indítást az I. gimnáziumban az alapismertetek tanításával, mert gyanítom, hogy ennek a teljesen újonnan létrehozandó foglalkozási formának az előkészítése huzamosabb időt vesz majd igénybe.

I. számú melléklet: Táncművészeti alapismeretek a gimnázium I., II., III. és IV. osztálya számára, heti egy órában

TEMATIKA

- | | |
|--|--------|
| I. gimn.: 1. A táncos hangszere, az emberi test
(Anatómiai alapismeretek) | 8 óra |
| 2. A művészi mozgás és a hétköznapi mozgás azonosságai és különbségei | 3 óra |
| 3. Miért táncol az ember — miért a táncművész? | 3 óra |
| 4. A közönségről, a közízlésről | 2 óra |
| 5. Táncalkalmak, táncfolklorisztikai alapismeretek | 16 óra |
| II. gimn.: 1. A gesztus és kifejezést hordozó jellemzői | 2 óra |
| 2. Idő-tér-dinamika a táncban. Variációs lehetőségek egy gesztuson belül | 3 óra |
| 3. A koordináció fogalma. A gesztus kiegészítése egyidejű más
gesztusokkal | 3 óra |
| 4. A lépés. Kísérletek a zenei ritmus lépéssel való visszaadására.
A monotónia és a ritmizálás. Zenei ritmus és táncritmus viszonya | 4 óra |
| 5. A táncmotívum. Egy kiválasztott motívummal ritmikai, térbeli
és dinamikai variánsok alkotása | 6 óra |
| 6. A táncmondat, vagyis kombináció. Stílusgyakorlatok zenével | 6 óra |
| III. gimn.: 1. Mi a koreográfia | 2 óra |
| 2. Tánc és tánc tér viszonya a koreográfiában; bálterem, doboz-színpad,
körszínpad | 2 óra |
| 3. Koreográfia és zene. A zene alá-, mellé- és fölérendezett példái | 3 óra |
| 4. Irodalom és tánc kapcsolata. Mi a librettó és mi a szövegkönyv | 4 óra |
| 5. Képzőművészet és balett. A jelmez és a szcenika szerepe | 6 óra |
| IV. gimn.: 1. Mai balettek vetítése alapján stílus- és koreográfiai
analízis egy-egy részlet alapján. Megfigyelések a zene-tánc,
képzőművészet-táncstb. összefüggésekről | 10 óra |
| 2. A táncművész munkája. Koncentráció, memória, beidegzések,
korrigálási készségek | 4 óra |
| 3. A táncos etikai normái, szakmai szükségük a táncos, az előadói
kollektíva és a közönség szempontjából (ehhez pl. Lukianos,
Noverre, Arbeau, Blasis intelmei) | 4 óra |

Megjegyzés: Műhelymunkát képzelek, ha a téma úgy kívánja, a diákok mozgatásával, illusztrációval, diával, videóval, továbbá hanglemezek és irodalmi szemelvények is szükségesek.

A tárgyból nem szóbeli vizsgáztatást képzelek, hanem az önállóan kigondolt és elvégzett feladatok alapján, valamint a közös munkában való alkotói hozzáállás és szereplés szerint értékelném érdemjeggyel a teljesítményt.

2. számú melléklet: A néptáncos gimnáziumi osztályok tantervére vonatkozóan csak a tánc történeti oktatás és a zenei tanulmányok koronkénti összehangolását látom megvalósíthatónak. Mivel ezek a tanulók nem folytatják tanulmányaikat a főiskolánkon, tánc történeti oktatásukat az alábbiak szerint javaslom:

- I. gimn.: Táncfolklorisztika
- II. gimn.: Általános tánc történet (a történelemben tanult korszak határáig)
- III. gimn.: Általános tánc történet 1930-ig
- IV. gimn.: A néptáncmozgalom története 1931-től. A mai magyar táncszínpad.

Itt a tárgyból javaslom az érettségit. Amennyiben megoldódna a néptáncos növendékek főiskolai továbbképzése, értelemszerűen használható a balett növendékekre vonatkozó elképzelés.

3. számú melléklet: *A pedagógus tanszakra vonatkozóan* — amennyiben a jövőben is a jelenlegi formájában működik — nem tartom szükségesnek megváltoztatni a kultúrtörténeti tárgyak tanításának tantervét. Ott tudniillik más problémák mutatkoznak, s a korszerűsítés igényének más irányban kellene érvényesülnie. Korszerűsítésre azonban szükség van, mert a tanszak alapítása óta lényegesen megváltozott a terület igénye. Ezért a szakmai metodikai tanterv gazdagítását kellene megoldani.

Budapest, 1989. november

L. Merényi Zsuzsa

(Mint a fentiekből is kitűnik, a neves balettmesternő 1989. őszén készítette el javaslatát, majd nyújtotta be az ÁBI igazgatóságának. Tudomásunkkal 1990. aug. 15-én bekövetkezett, s tragikus hirtelenséggű elhunytáig érdemben nem változtatott rajta. Kötetünk szerkesztése idején arról sem értesültünk, hogy az Intézet valamelyik fóruma megtárgyalta-e a javaslatot, esetleg valamelyik részét már meg is valósította. Azonban a jövőbeni gyakorlati alkalmazástól függetlenül is kézenfekvő, éppen az írás horderejénél fogva, hogy a javaslat megérdemli a szélesebb szakmai publicitást. Ehhez a lehetőséghez a Merényi Zsuzsa hagyatékát gondozó Lőrinc György segítette hozzá a fennmaradt másodpéldánnyal a szerkesztést és az olvasót. — A szerk.)

A RÉGI MAGYAR TÁNCSTÍLUS

A táncagyományunkban egymás mellett élő történeti rétegek közül megkülönböztetett figyelmet érdemel a *kanásztánc-ugrós stílus*¹. A tánc típusok sorát magába foglaló, sokrétű megjelenéséről a Dunántúl, s ezen belül is a *Dél-Dunántúl* táncagyományja tanúskodik.² E vidék tánc kultúrájában ismerhetjük fel ugyanis a legszembeötlőbbben azt, hogy a különböző *ügyességi táncok* s ezek páros változatai, továbbá a szólóban, csoportosan és párosan járt *ugrósok*, valamint lakodalmi *rituális és dramatikus* táncok is egyazon stílusjegyek hordozói.

A táncagyományban még a két világháború között is uralkodó szerepet játszó mulatsági táncok, az *ugrósok* formai sajátosságai mellett a tradíció történeti távlatát érzékeltetik a különböző *ügyességi formák, rituális és dramatikus* táncok.

Az *ügyességi táncokat*³ az eszköz használata alapján három nagyobb csoportba sorolhatjuk:

A földön keresztbe helyezett eszközök (bot, üveg, stb.) előtt, körül, illetve ezek felett és között járt formulák jellemzőek az egyik típusra, melyet általában *kanásztánc*nak neveznek.

A másik csoportba a *söprűtánc, sapkatánc, kendőtánc* néven élő változatok tartoznak, melyekre az eszköz láb alatti átkapása, illetve a földre támasztott eszköz (söprű) átugrása a jellemző.

A harmadik típusba pedig a fejen egyensúlyozott üveggel járt forma ugrós karakterű változatait soroljuk.

Mindhárom típust páros táncként is járják. A kanásztáncban férfi és nő egymással szemben táncol és felváltva járja a keresztbe helyezett botok között az ügyességi formát⁴. A páros söprűtáncnak pedig olyan változatát is ismerjük, melyben a férfi söprűvel, a nő pedig a fején egyensúlyozott üveggel vesz részt a táncban.⁵

A lakodalom kanásztánc-ugrós stílusban járt *rituális és látványos táncai*⁶ közül megemlíthetjük a *söprűtánc phallikus változatát*, melyben a férfi a lába közé vett söprűvel billegeti magát, majd négykézlábra ereszkedve coitus mozgást mímél. Ugyancsak söprűvel vagy kendővel járták a kígyózva haladó labirintus formát, mely a vendégküldő táncokkal rokon. Ugrós karakterű a táncos utcai *vonulás* is, melynek egyik dekoratív formája a kendőből készült zászlókat vivő *vőfélyek tánca* és a zajt keltő eszközökkel (fedő, fakanál, tepsi) járt *gazdaasszonyok tánca*, melybe néhol a felszolgáló férfiakat is bevonják, s amely néha az üveggel járt ügyességi formával is ötvöződik. Egyes helyeken ugyancsak az ugrós stílushoz asszimilálódott a párvalasztós *párnatánc*.

A dramatikus-pantomimikus táncok közül kanásztánc-ugrós stílusban járták Dél-Dunántúlon a *kanász és disznó viadalát* megjelenítő táncjátékot⁷ és az *elvesztett juhait kereső pásztor* keservét, majd a megtalálás örömét kifejező jelenetet.⁸

A táncstílus szívós életéről, széleskörű elterjedtségéről tanúskodik a Sárköz-

Duna mente kollektív formában is gazdag ugrós hagyománya⁹, valamint a Kisalföldön összefoglalóan *dus*-nak nevezett tánc típusok sora.¹⁰ Míg a Sárközben már csak emléke él az egykori eszközös kanásztáncnak, addig a Kisalföldön ennek felel meg az üvegek körül és között járt *dus*, a további típusokat pedig a sóprútánc, valamint a szőlóban, párosan vagy csoportos vonuló formában járt *dusok* képviselik.

A Dunántúl e három regionális kultúrájában megragadható kanásztánc-ugrós stílusához szervesen kapcsolódik a délnyugat-szlovákiai magyarság tánc hagyomány is¹¹. Itt a kanásztánc, sóprútánc mellett az összefoglalóan vaskatáncnak nevezett (váska = vízhordó rúd) eszközös és eszköz nélkül járt típusok képviselik még ezt a stílusréteget.

A felsorolt regionális változatokat nemcsak motívumkincsük, hanem jól körvonalazható kísérő zenéjük és rokon szerkezeti sajátosságuk is egységbe foglalja.

Motívumkincse alapján e táncstílus szervesen kapcsolódik egy átfogó európai hagyományhoz,¹² ügyességi formulái és ezek páros változatai pedig olyan fegyvertánc tradíció jegyeit őrzik, melynek előzményei a középkor tánc kultúrájában gyökereznek¹³. Ugyancsak a táncstílus nagy múltjára utalnak az egyetemes tánc-történet archaikus rétegét idéző rituális és dramaturgiai formák.¹⁴

Még inkább egyértelművé teszi a kanásztánc-ugrós stílusnak ezt a történeti távlatú értelmezését, hogy az ebbe tartozó tánc típusok kísérő zenéjét nagyrészt a kanásznóta és változatai alkotják, illetve néhány további dallamtípus¹⁵ népzeneink régi rétegeiből.

A felsorolt összetevők tanulságaival áll összhangban a kanásztánc-ugrós stílus egyik jellemző szerkezeti tanulsága, a *kettős tagozódás*. Ez a szerkesztés a strófikus komponálás keretében valósul meg, mégpedig úgy, hogy a nagyobb koreográfiai egységek (szakaszok) egy-egy dallam (strófa) terjedelműek, s ezen belül a táncfolyamat két részre tagolódik.

Szembeötlő ez a kettős tagozódás a kanásztánc és sóprútánc változatokban, amikor a táncosnak az eszközhöz való változó viszonyában valósul meg a tánc ilyen jellegű felépítése egy-egy dallamstrófán belül.

A *kanásztánc* egyes változataiban ez a kettős tagozódás úgy jelenik meg, hogy egy-egy strófa első felét a keresztbe tett botok előtti vagy körüli táncolás alkotja, a második rész pedig az eszköz feletti ügyességi formulából áll¹⁶. De az egyes dallamstrófákra komponált szakaszoknak ez az A/B szerkezete figyelhető meg olyan esetekben is, amikor nem az eszközhöz való viszony tagol, hanem a motívumsorok komponálása alapján rajzolódik ki ez a struktúra¹⁷.

A *seprútáncban* ez az általában érvényes kettős tagozódás a földre támasztott eszköz előtt járt részből és a sóprú láb alatti átkapdosásából áll¹⁸.

Az eszközös táncok e kézenfekvő felépítése mellett a komponálásnak ugyan- ezt a tendenciáját ismerhetjük fel a szőlóban járt ugrósok különböző regionális változataiban is, amint erről a mellékletben közölt néhány példa szerkezeti elemzése is tanúskodik¹⁹.

A viszonylag egyszerű motivikájú *simonfai ugrós* (1. sz. melléklet) alapján is egyértelműen kirajzolódik a három vagy négy motívumsorból álló, egy-egy dal-

lamterjedelmű szakaszok következő felépítése: A-/B B_v; - A -; A A_v/B C; A A_v/B; A-/B B. A tagolás nélküli — azaz pihenő — második strófa kivételével a többi szakasz kettős tagozódású, különösen ha figyelembe vesszük az uralkodó motívum (2. sz. motívum) markáns variálódását. Emellett a D1 és D3 strófában a táncfolyamat második felének a dinamikáját fokozza a láb alatti taps, illetve csapás (3a és 3c motívum).

A *sárpilisi ugrósban* (2. sz. melléklet) a két rész arányai a második és harmadik szakaszban ugyan egy-egy dallamsornyi terjedelemben eltolódnak (ezt jelzi a képletben a szaggatott választó vonal), de az erőteljes záró motívum (1a, 1b, 1c) visszatérő alkalmazása egyértelművé teszi a következő felépítést: A-/A1 A2; A/B--; A/B--; A - / A_v -.

A *szanyi dus* (3. sz. melléklet) viszont már a fejlettebb ugrósok szerkesztési és komponálási elveiről tanúskodva valószínűsíti meg a kettős tagozódást. Minden strófa két motívumsorból áll (A/B), s ezek közül a nyitott (-a-) bevezető sorokat követi a kezdő és záró motívummal határolt, sűrűbben komponált második rész aba_v vagy aba_vc).

Az eszköz nélküli *tardoskeddi váskatánc* (4.sz. melléklet) lazább soralkotása a déldunántúli ugrósokkal rokon, míg a változó terjedelmű kezdő motívum (3. mot.) alkalmazása és a szakaszok dominálón A-/B- felépítése a rábaközi *dusra utaló párhuzam*.

Az ugrósok szerkesztési elvének ez a tendenciája nemcsak a nyugati dialektus területén ismerhető fel, hanem a többi regionális változatban is. Példaként a *kiskállói oláhossal* (5. sz. melléklet) illusztráljuk a tiszai dialektus csapásolókkal átszőtt, de egyéb motívumaiban, soralkotó elveiben az eddigiekkel rokon stílusjegyeket őrző, fejlett forma kettős tagozódású (A-/B-) szerkesztését.

Ugyancsak jellemző az ilyen jellegű komponálás következetes érvényesülése a *gyimesi féloláhosokra*, mégpedig úgy, hogy az egyik oldalon nyitott, tehát csak záró motívummal határolt sorok (--ab) alkotják az egy-egy strófa terjedelmű szakasz A és B részét²⁰.

A kanásztánc-ugrós stílusban is megragadhatók tehát lazább és oldottabb formában azok a szerkesztési és komponálási elvek, melyek a gazdagabb motívumkincsű, kikristályosodott szerkezetű pontozóra és legényesekre jellemzőek. Míg a pontozóban még az egyik oldalon nyitott (--ab) motívumsorok dominálnak²¹, addig a legényesekben már a kezdő és záró motívummal határolt sorokból (abb, abbc) épül fel a folyamat²².

A zenében és népdalszövegekben is meglévő rokon vonások alapján úgy tűnik, hogy a kanásztánc-ugrós stílusnak ez a szerkezeti sajátossága valóban nagymúltú komponálási elvet őriz. Ezt igazolja régi stílusú népdalaink jelentős csoportjának kvintváltó szerkezete²³, melyekben a zenei frázisok ismétléseként rokon jellegű kettős tagozódás jön létre. De ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg népdalaink szövegében is, amikor egy-egy strófa természeti kezdőképből és az ezzel párhuzamos helyzetet, érzelmet, lelkiállapotot kifejező részekből áll:

Meg kell a búzának érni,
Mert minden nap új szél éri,
Meg kell szívemnek hasadni,
Mert minden nap új bú éri.

Lükő Gábor érdeme nemcsak e költői kifejezésformák értelmezése, hanem annak felismerése is, hogy a két párhuzamos képből álló szerkezet, tehát e kettős tagozódás honfoglalás előtti örökség, amint erről a rokon szerkezetű cseremis, csuvas és baskir népdalszövegek is tanúskodnak²⁴.

Az elmondottak alapján méltán tekinthetjük tehát a kanásztánc-ugrós stílust a magyar néptánc alaprétegét reprezentáló hagyománynak. Olyan hagyománynak, mely szervesen illeszkedik az európai tánc kultúrába és örzi ennek nagymúltú elemeit; zenekíséretben, alkotó elveiben pedig ott lüktetnek a sajátos színt adó etnikus jegyek, a tánc kultúránk további alakulását is meghatározó jellemző vonások.

Pesovár Ernő

Jegyzetek

1. Az ugrós tánc típus kutatástörténeti jelentőségű felfedezése és a kanásztánc-ugrós közös jegyeinek a körvonalazása a következő írásokban: *Martin György — Pesovár Ernő: A kanásztánc*. Somogyi táncok Bp. 1954. *Andrásfalvy Bertalan: Uradalmi cselédek és pásztorok tánc-hagyománya Tolna és Somogy megyében*. Tánc tudományi Tanulmányok Bp. 1958. 89-94. *Pesovár Ferenc: Fejér megyei néptáncok I. Alapi táncok*. Alba Regia 1. Székesfehérvár 1960. 99-145. *Martin György: Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*. Bp. 1970-1972. és I-III. melléklet. *Pesovár Ferenc: Kanásztánc, ugrós. Tánc kutatás és tánc-hagyományok Dél-Dunántúlon* (Szerk.: Bodai József). Bp. 1981. 94-98. *Pesovár Ernő: A magyar néptánc területi-történeti tagozódása. Tánc tudományi Tanulmányok 1984-1985*. Bp. 1985. 31-53.
2. Dél-Dunántúl tánc- és tánczenei hagyományait feltáró monografikus munkák: *Somogyi táncok* (Szerk.: Morvay Péter — Pesovár Ernő), Bp. 1954. *Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok I*. Bp. 1962. *Tánc kutatás és tánc hagyományok Dél-Dunántúlon* (Szerk.: Bodai József). Bp. 1981. *Pesovár Ferenc: Béres vagyok, béres. Fejér megyei népzene*. Székesfehérvár 1982. *Pesovár Ferenc: A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*, Székesfehérvár 1983. *Halmos István — Lányi Ágoston — Pesovár Ernő: Vas megye tánc- és zenei hagyománya*. Szombathely, 1988.
3. *Pesovár Ferenc: Kanásztánc és seprűtánc — mutatványos táncaink két típusa. Tánc tudományi Tanulmányok 1967-1968*. Bp. 1968. 93-135. U. ó.: *üvegtánc* címszó. *Néprajzi Lexikon* (Főszerk.: Ortutay Gyula). 5. kötet. Bp. 1982.
4. *Pesovár Ernő: Küzdő karakterű páros táncaink. Népi kultúra — népti társadalom LX*. Bp. 1977. III. sz. tánc.
5. *Somogyi táncok*. 22. tánc (215-218) szöveges leírás.
6. *Pesovár Ernő: Szerartásos, dramatikus és játékos táncok. Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Bp. 1981. 124-129.
7. *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Bp. 1981. 50-51.
8. *Pesovár Ferenc: Az elveszett juhait kereső pásztor története. Magyar Néptánc hagyományok* (Szerk.: Lelkes Lajos). Bp. 1980. 342-349.
9. *Martin György: Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*. Bp. 1964.
10. *Martin György: Magyar tánc típusok és tánc dialektusok* Bp. 1970-1972. 127-130. és I. sz. melléklet IV. sz. tánc.

11. *Martin György — Takács András*: Mátyusföldi táncok. Madách, 1981. 14-15., táncközlések: 38-92.
12. A felsorolt monográfiákon kívül az ugrós motívumkincséről ad áttekintést *Martin György — Pesovár Ernő*: A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963-1964. Bp. 1964. 208-232. Szomszédnépi kapcsolatait tárgyalja *Martin György*: Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA. I. Osztályának közleményei. Bp. 1964. 67-96. Ehhez további adalékok: *Stefan Tóth*: A szlovák néptáncok alaptípusai. Tánc tudományi Tanulmányok 1965-1966. Bp. 1967. 197-216, és *Bruno Ravnikar*: Kinetografia. Ljubljana 1980. Egyik alpmotívum, a „pas de basque” európai elterjedésére hoz példákat *Albrecht Knust*: Finomságok jelölése különböző népek táncaiban. Tánc tudományi Tanulmányok 1959-1960. Bp. 1960. 159-165.
13. *Richard Wolfram*: Der Spanltanz und seine europäische Verwandte. Ein weitverbreiteter Geschicklichkeits. Schwerttanz. Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde. Wien 1935. 35-47. *Pesovár Ferenc*: Kanásztánc és seprútánc — mutatványos táncaink két típusa. Tánc tudományi Tanulmányok 1967-1968. Bp. 1968. 93-135. *Herbert Oetke*: Der deutsche Volkstanz. Berlin 1982. Band I. 156 pp. *Pesovár Ernő*: Küzdő karakterű páros táncaink Népi kultúra — népi társadalom, IX. Bp. 1977. 329-353.
14. *Pesovár Ernő — Pesovár Ferenc*: Dramatikus-pantomimikus táncok. Magyar Néprajz VI. (Főszerkesztő: Dömötör Tekla) Bp. 1990. 254-278.
15. *Vargyas Lajos*: A Somogy megyei táncdallamok. Somogyi táncok. Bp. 1954. 250-275. Vargyas hívta fel a figyelmet a kanásztánc-ugrós zenekíséretének archaikus vonásaira. Meggyőzően igazolja e tánc típusok és a magyar népzene régi rétegének a Dunántúlra jellemző összefonódását *Martin György*: A dallam és tánc típusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében. Tánc tudományi Tanulmányok 1982-1983. Bp. 1983. 287-325.
16. 16 *Martin György*: Kanásztánc. Táncművészeti Értesítő 1968. I. 110-116., valamint az 1-2. sz. táncmelléklet. Szép példája a kettős tagozódású komponálásnak a TV-sorozat *Mezőföldi táncok* c. filmjének 1. sz. tánca. Lejegyzése a Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályán, Tit.: 1223-as jelzettel.
17. Pl. *Pesovár Ferenc*: A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok. Székesfehérvár 1983. 3. sz. tánc.
18. Pl. *Halmos István — Lányi Ágoston — Pesovár Ernő*: Vas megye tánc- és zenei hagyománya. Szombathely 1988. 2. sz. tánc.
19. A korábbi gyűjtések idősebb generációjának a táncaiban figyelhető meg elsősorban a szerkesztésnek ez a tendenciája.
20. Pl. a Magyar Néprajz VI. (Főszerkesztő: Dömötör Tekla). Bp. 1990. 10. sz. táncmelléklete.
21. *Karsai Zsigmond — Martin György*: Lőrincréve táncélete és táncai. Bp. 1989.
22. *Martin György*: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. Osztályának közleményei 23. Bp. 1966. 201-218. *Martin György*: Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához. Népi kultúra-népi társadalom VII. Bp. 1973. 251-290.
23. A témakörre vonatkozó korábbi kutatást és véleményeket is összegezi *Vargyas Lajos*: A magyar zene őstörténete I-II. Ethnographia 1980. XCI évf. 1-34. 192-236.
24. *Lükő Gábor*: A magyar népdalszövegek régi stílusa. Néprajzi Értesítő 1957. 5-48. *Vargyas Lajos*: Lírai népköltészet. Magyar Néprajz V. (Főszerk.: Vargyas Lajos) Bp. 1988. 427-565-ben, a Honfoglalás előtti örökség c. fejezetben. Megerősíti Lükő véleményét az újabb gyűjtések alapján *Vikár László — Bereczki Gábor*: Cheremis Folksongs. Bp. 1971, és u. ök: Chuvás Folksongs. Bp. 1979.

A szerkezeti elemzésekről

A mellékelt táblázatok az egyes táncok dallamát, motívumtípusait és ezek változatait, a teljes táncfolyamat felépítését, valamint a szakaszok és sorok képletét tartalmazzák.

A ritmus és támasztékmutató alapján meghatározott motívumtípusokat (l. *Martin György — Pesovár Ernő: A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963-1964. Bp. 1964*) arab szám jelöli, míg a főbb változatokra illetve altípusokra a kis betűk utalnak. Ilyen betűjellel kifejezett módosulás a ritmus és támasztékmutató variálódása, az ismétlés módja, a szólamgyarapodás és csökkenés, különös tekintettel a tapsokra és csapásolókra. Néhány esetben index jelzi a szerkezeti szempontból figyelemre méltó másodlagos variálódást. A motívumalkotás szempontjából jellemző sajátosságra, mint a csonkulás vagy kiegészülés, az aposztrof (') illetve a > jel hívja fel a figyelmet

A szerkezeti képletben a kétoldalt fogazott vízszintes vonalak mindegyike egy-egy dallamnyi (D1, D2 stb.) terjedelmet jelöl. A vízszintes vonal alatti rovátkák a zenei ütemeket, a dupla rovátkák a dallamsorok végét jelzik. A motívumok terjedelmét, zenéhez illeszkedését a vonal feletti rovátkák érzékeltetik, a motívumtípusokat, ezek fő és mellékvariánsait pedig a megjelenésük sorrendjét is kifejező arab számok, betűjelek, indexek stb. jelölik.

A motívumok szerkezeti funkciójára a következő jelek utalnak:

Kezdő motívum:

Zárlat előkészítő motívum:

Cezura (motívumváltással

kialakuló sorvég):

Félzárlat:

Álzárlat:

Teljes zárlat:

Az egyes motívumsorokat római szám jelöli, a dallamvégeken átívelő motívumokra illetve motívumsorokra pedig az ív jele utal.

A szakaszok képletét nagybetűkkel, a sorok képletét pedig kisbetűkkel fejezzük ki.

A szerkezeti elemzésben használt alapelveket 1. *Martin György — Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. Tánc tudományi Tanulmányok 1959-1960. Bp. 1960. c. tanulmányában.*

Az elemzett táncok lelőhelye:

1. *Simonfai ugrós*: *Pesovár Ernő*: A magyar néptánc területi-történeti tagozódása. Táncstudományi Tanulmányok 1984-1985. Bp. 1985. 2. sz. tánc, illetve Magyar Néprajz VI. 7. sz. tánc.

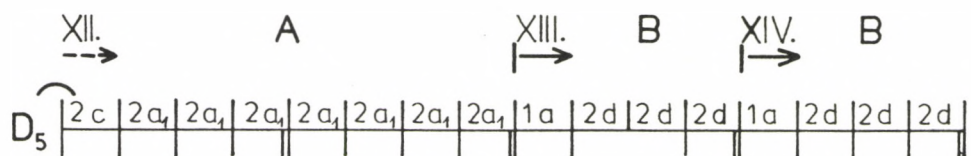
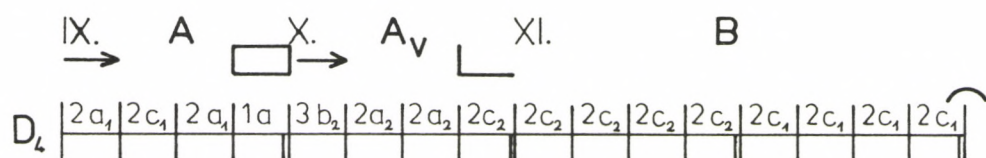
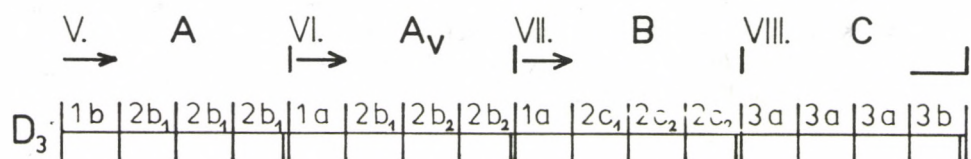
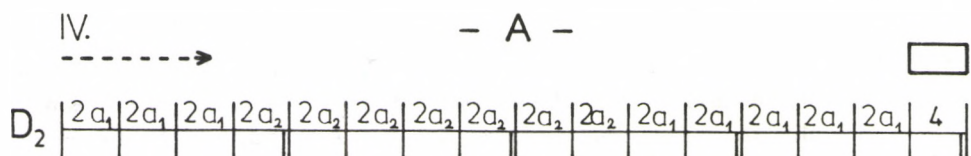
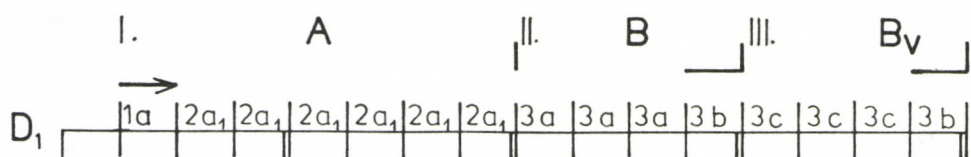
2. *Sárpilisi ugrós*: *Martin György*: The Relationship between Melodies and Dance Types in the volum VI. of Corpus Musicae Hungaricae. Studia Musicologica XIV. Bp. 1972. 2. sz. tánc, illetve a tánc három dallamnyi terjedelme *Pesovár Ernő — Lányi Ágoston*: A magyar nép táncművészete I. Bp. 1974. 7. sz. tánc.

3. *Szanyi dus*: Az eredeti folyamat az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály Táncírás tárában Tit: 442. jelzettel. Pedagógiai célból kiegészített és módosított változata *Pesovár Ernő — Lányi Ágoston*: A magyar nép táncművészete I. Bp. 1974. 8. sz. tánc. (L. ugyanott a tánchoz fűzött jegyzetet).

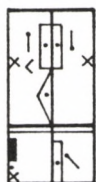
4. *Tardoskeddi váskatánc*: *Martin György*: Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Bp. 1970 — 1972. I. sz. melléklet III. tánc.

5. *Kiskállói oláhos*: *Pesovár Ernő — Lányi Ágoston*: A magyar nép táncművészete I. Bp. 1974. 14. sz. tánc.

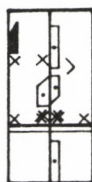
1. Simonfai ugrós



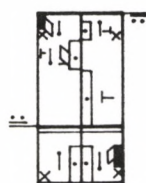
Szakaszok:	D ₁ = A - B B _V	Sorok:	—— a —— (XI.)
	D ₂ = — A —		a b ——— (I., V., VI., VII., XII., XIII., XIV.)
	D ₃ = A A _V B C		—— a b (II., III., IV., VIII.)
	D ₄ = A A _V B —		a b b b _V (X.)
	D ₅ = A — B B		a b b _V c (IX.)



1a



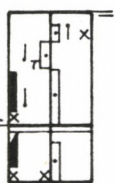
1b



2a₄



2a₂



2b₁



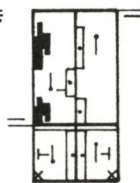
2b₂



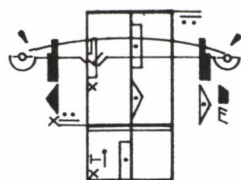
2c₁



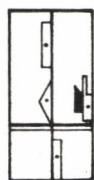
2c₂



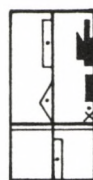
2d



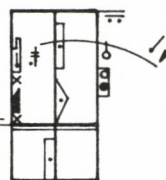
3a



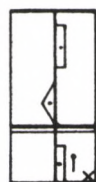
3b₁



3b₂

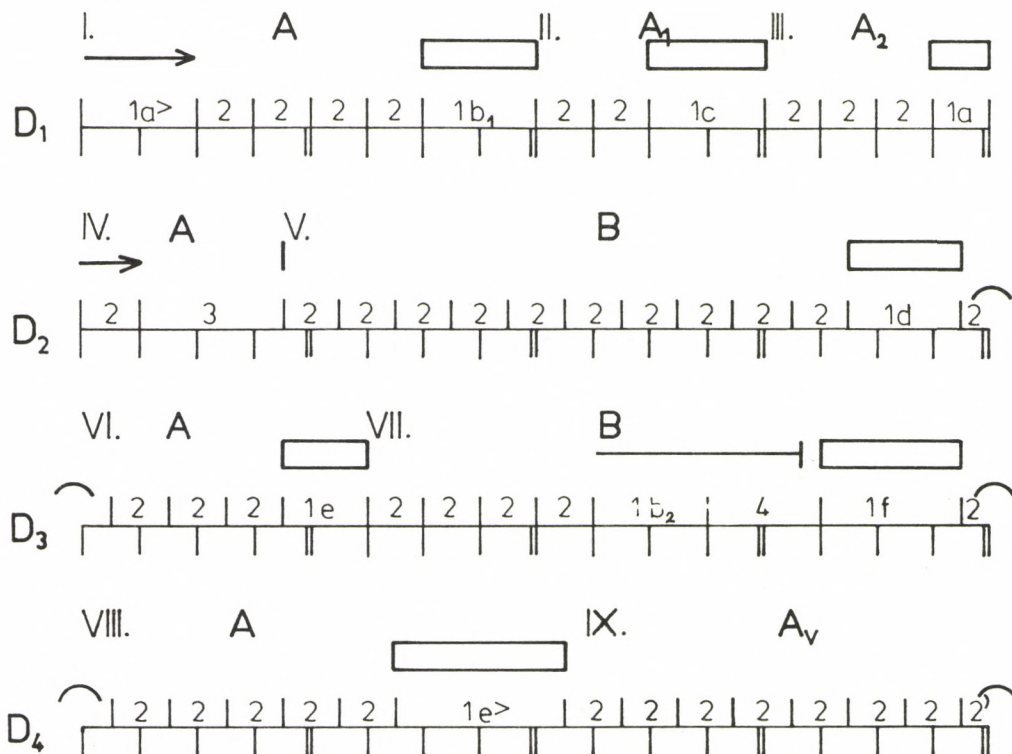


3c



4

2. Sárpilisí ugrós



Szakaszok: D₁ = A - | A A

D₂ = A | B —

D₃ = A | B —

D₄ = A - | A_V -

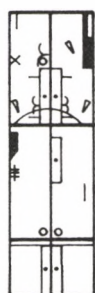
Sorok: — a — (IX.)

— a b (II., III., V., VI., VII.)

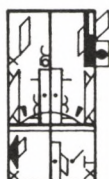
— a b c b (VII.)

a b — a_V (I.)

a b (IV.)



1a>



1a



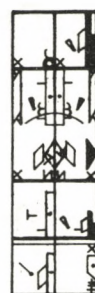
1b₁



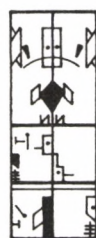
1b₂



1c



1d



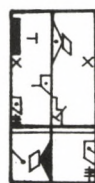
1e



1e>



1f



2

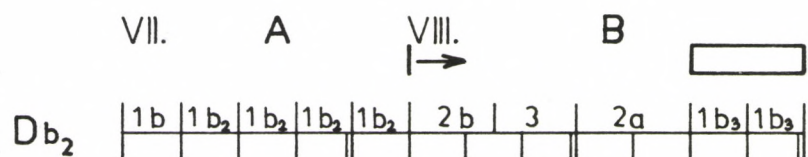
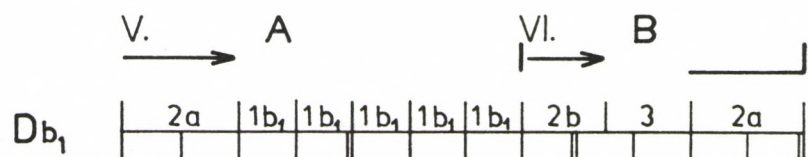
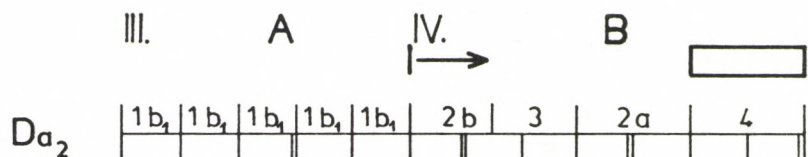
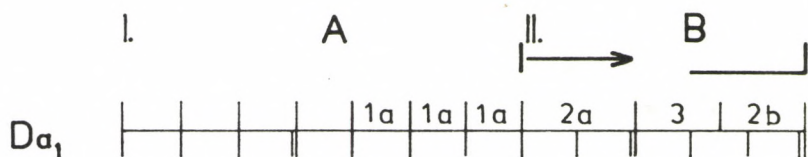


3



4

3. Szanyi dus



Szakaszok: Da₁ = A — | B — Sorok: — a — (I., III., VII.)

Da₂ = A — | B — ab — (V.)

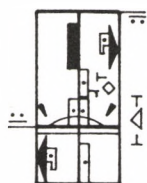
Db₁ = A — | B a b a_V (II., VI.)

Db₂ = A | B — a b a_V c (IV., VIII.)

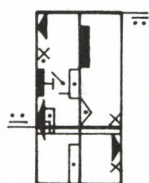
a.



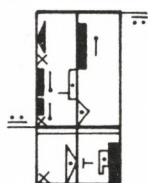
b.



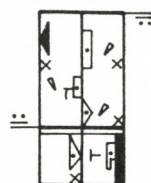
1a



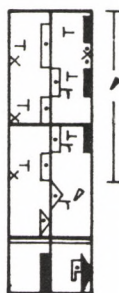
1b₁



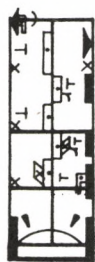
1b₂



1b₃



2a



2b

103

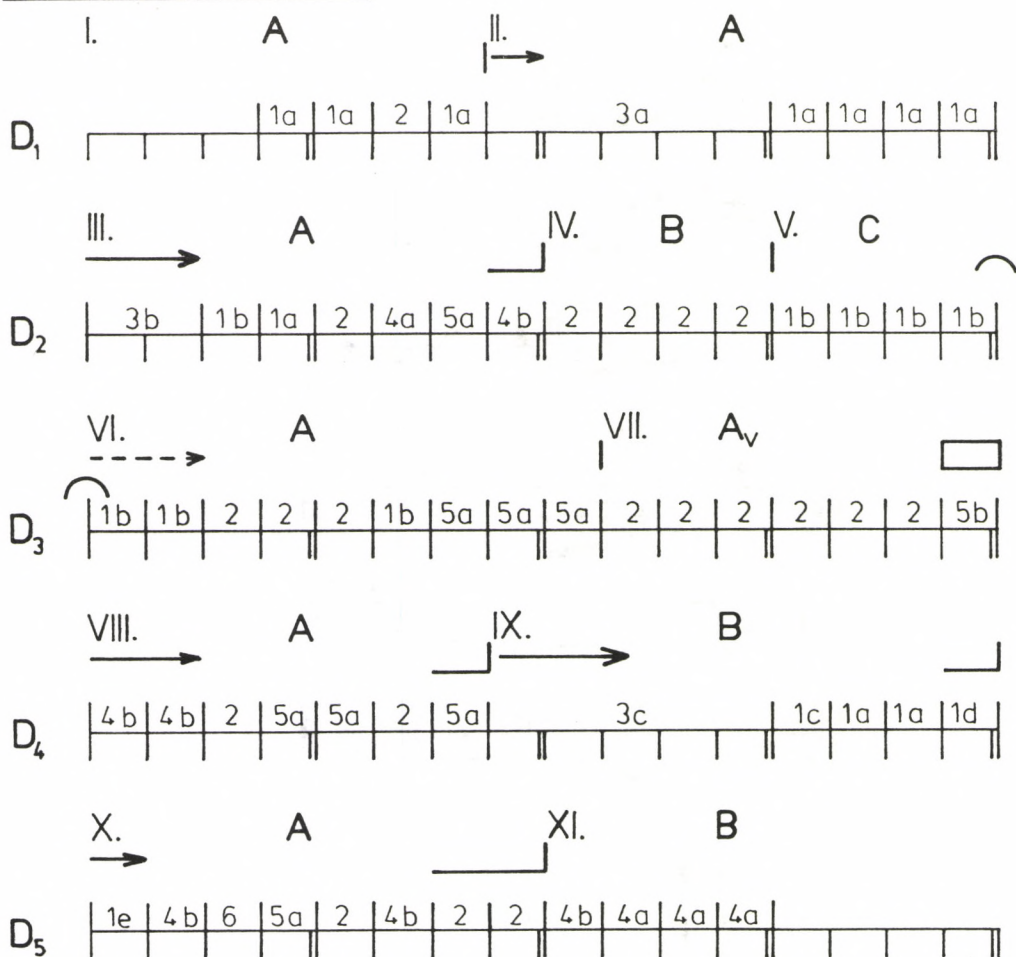


3



4

4. Tardoskeddi váskatánc



Szakaszok: D₁ = A — A_V —

D₂ = A — B C

D₃ = A — A_V

D₄ = A — B —

D₅ = A — B

Sorok: — a — (IV., V.)

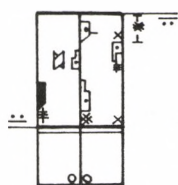
a b — (II., X.)

— a b (VII., XI.)

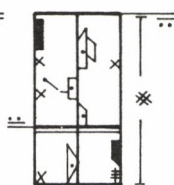
a b — c — (VI.)

a b — b_V (IX.)

a b c — c_V (III.)



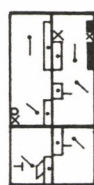
1a



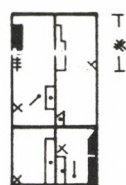
1b



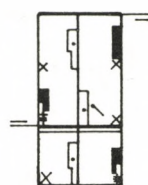
1c



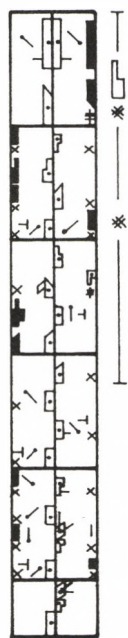
1d



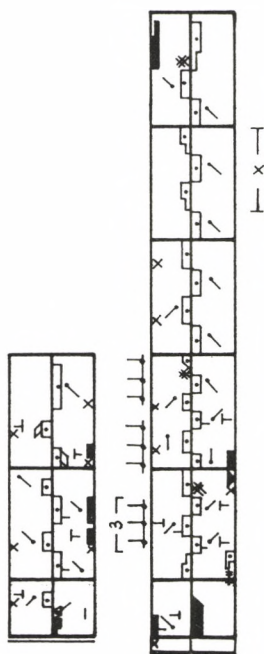
1e



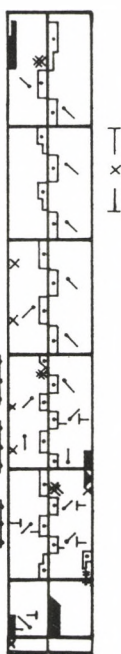
2



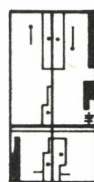
3a



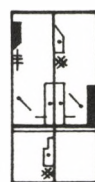
3b



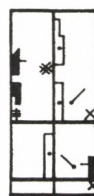
3c



4a



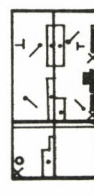
4b



5a

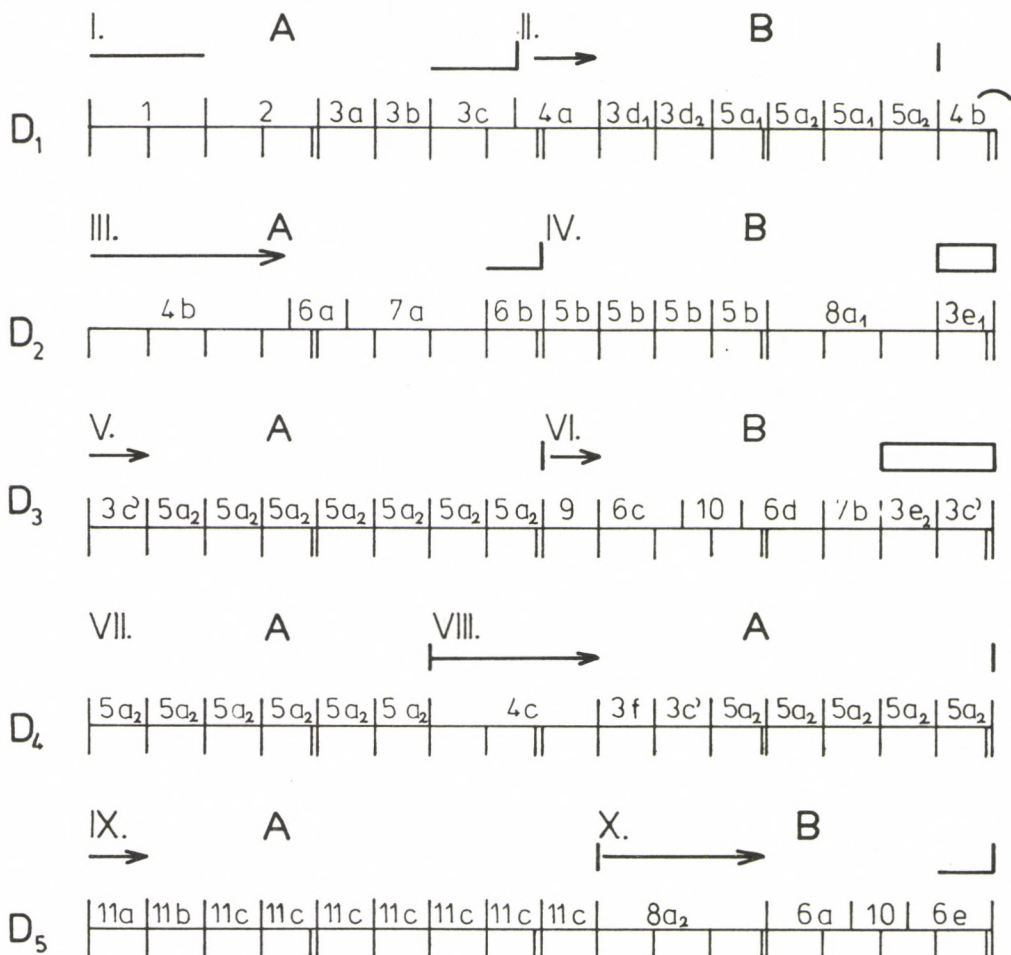


5b



6

5. Kiskállói oláhos



Szakaszok: D₁ = A — B —

D₂ = A — B —

D₃ = A — B —

D₄ = A — A_V —

D₅ = A — B —

Sorok: — a — (VII., IX.)

a b — (V.)

a b c — (II., VIII.)

— a b c (IV.)

a b — c (VI.)

a b c c_V (I.)

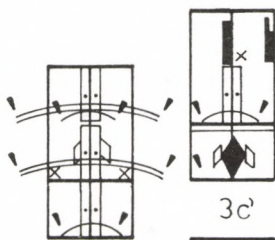
a b c b_V (III., X.)



1.



2.



3a



3c



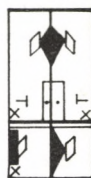
3d₂



3d₁



3e₂



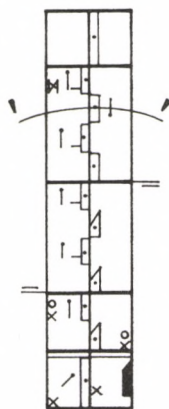
3e₁



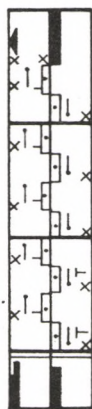
4a



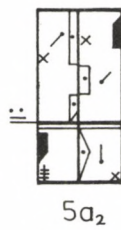
3f



4b



4c



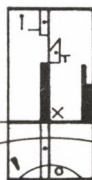
5a₂



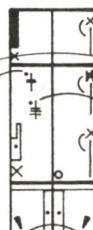
5a₁



6a



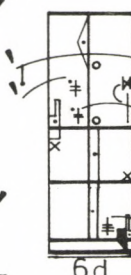
5b



6c



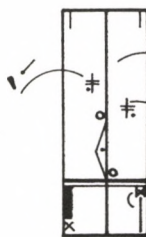
6b



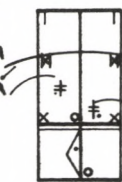
6d



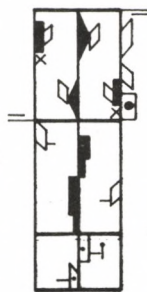
6e



7a



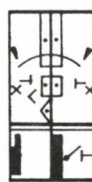
7b



8a₁



8a₂



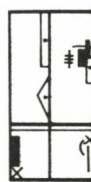
9



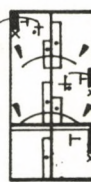
11a



11c



10



11b

TÜRKEVE TÁNCÉLETE

A szerző helyszíni, irodalmi és levéltári kutatások alapján állította össze tanulmányát a XIX-XX. századi alföldi város, valamint tanyavilága táncéletéről. A monografikus igényű mű a jövőben várhatóan teljes terjedelmében megjelenik; tanulmánykötetünkben így csupán részletek közzétételére vállalkozhattunk. Hely hiányában a kísérő jegyzetek és irodalom közreadását is mellőzni kellett. — A szerk.

Tánctanulás, a gyermekkor táncalkalmai

Mint már Pesovár Ferenc korábban rámutatott, hagyományörző közösségekben a tánctanulás csupán „megfigyelésből, ösztönös utánzásból, majd tudatos tanulásból és gyakorlásból állott.” Nem volt ez másként a türkevei tanyavilágban sem. A szülők már a kicsi — néhány éves — gyermekeket is elvitték magukkal a *cuháréba*, s ott már közvetlen élményt szerezhettek a nagyok táncáról. A szülők ilyenkor gyakran biztatgatták gyermekeiket, pl. *Tanulj táncolni, ebada!* A nagyobbacska legényeket és leányokat — ez utóbbiak mondhatni kizárólag szüleik kíséretében vehettek részt a *cuhárekon* — az idősebb asszonyok is taníthatták táncolni. Az ilyen módszerű tánctanítás — vagy inkább nevezhetnénk tánchoz szoktatásnak — előfordulhatott a *cuhárekon* kívül ünnepnapok délutánjain is. A kisebbeket és az ügyetlenebbeket a szülők vagy az idősebb, elsősorban leánytestvérek is taníthatták táncolni. A tánctanítás helyszíne lehetett a *cuharé*, de sor kerülhetett rá otthon is. *Megfogta az anyja a leányt, — gyere csak ebada! Fűtyült az apuka, oszt űk meg járták. Oszt megtanút.*

Van adat arra, hogy a 10 év körüli gyermekek közül valaki már tudott anynyira citerázni, hogy ki tudta elégíteni korosztályának tánczenei igényét. Vasárnap délutánonként a környékbeli gyermekek egy-egy ilyen helyen összeverődtek és magukban táncoltak.

A városban már az országos elterjedést megelőzően általánossá vált a tánciskolabeli tánctanulás gyakorlata. Mint Gönyey Sándor írja: „A tánciskolák csak az első világháború utáni időben kezdtek a falvakban szélesebb körben elterjedni, de még akkor is sok falu volt, ahol nem pártolták a tánciskolákat.”

A tanyai fiatalok nagy többsége nem járt, nem járhatott a városi tánciskolába. Ennek egyik oka általában a nagy távolság, másik oka pedig a tánciskolában fizetendő részvételi díj nagysága volt. *Mer még akkor ám a tánciskola is forint vót, a tanulás.*

A városi fiatalság rendszerint 14-15 éves kortól járt tánciskolába. A tánciskola egy 6 hetes tanfolyam volt, amelyre a résztvevők egy összegben fizették be a részvételi díjat. A foglalkozásokra a leányok minden esetben kísérel — legtöbbször az édesanyjukkal — együtt mentek el. Ez nem pusztán a leányok jó hírének megőrzése érdekében történt, hanem szórakozási lehetőséget is jelentett a

kísérőnek. A 6 hét leteltével a tánciskolát frissen elvégzők számára ún *táncpróbabált* vagy *nagytánc-próbabált* tartottak, ahol a szülők és meghívottak előtt számot adtak a tanultakról. A legtehetségesebb növendékeknek ezekre az alkalmakra a táncmester külön — egyszeri bemutatásra szánt, alkalmi — produkciókat is betanított. A tánciskolát éppen elvégzettek bemutatója után szabad tánc következett. Ekkor már a korábbi növendékek is táncolhattak, akik külön belépődíj ellenében vehettek részt ezen a — tánciskola elvégzését és befejezését jelentő — táncalkalmon.

A múlt század utolsó évtizedétől az 1930-as évekig működő legismertebb táncmester a város szülöttje, Szűcs István volt, akire az idősebbek még napjainkban is emlékeznek.

A tánciskola próbabálja a város társadalmi életében jelentős eseménynek számított. Annak érzékeltetésére, hogy a Túrkeve c. hetilap mit tartott fontosnak tudatni a város lakosságával, álljon itt két példa az 1894-es évfolyamból:

Január 21.: „T. Szűcs István, elismert, tehetséges táncztanító a múlt vasárnap este tartotta a polgári-körben első téli próbabálját, melyről minden dicséret nélkül elmondhatjuk, hogy az kitűnően sikerült, és a táncznövendékek képességéről a közönség a legjobb elismeréssel nyilatkozott. — Március 11.: „Szűcs István, ismert jó hírvű táncztanító f. hó 4-én tartotta meg táncpróba bálját, az alsó részi 48-as olvasóköri helyiségében, mely minden tekintetben kitűnően sikerült. A négyeseket 40 pár táncolta... Különösen kitűntek Vincze Irénke és Vass Mariska növendékek, akik együtt lejtették precíz a magyar szót. Főlemlítésre méltó még az indutáncz és a csörgőpolka, mely tánczok szintén ügyesen adattak elő...”

Szűcs István, mint általában a működési engedéllyel bíró táncmesterek, a népies műtáncok mellett a mindenkori divattáncokat is tanította. A túrkevei ipar-területben az 1898. jan. 30-án tartott táncpróbabálban például a következő táncok fordultak elő: „csárdás, valcer, lengyelke, rezgőpolka, gyorspolka, francia négyes, magyar keringő”. A bál szüneteiben tartott bemutatókon pedig „magyar magánszóló, magyar nemzeti körtánc” és „Pade Kate” kerültek sorra. E legutóbbi táncnév egyébként a Pas de Quatre-ből magyarosodott névalak. Másutt pade-gatta vagy padigatter, sőt legsikerültebb magyarítással Padra Kati néven ismerik.

Spontán táncalkalmak

Azokat az alkalmakat nevezzük spontán vagy ötletszerű táncalkalmaknak, amelyeknek nem volt kötött szertartásrendje, és hatósági engedély nélkül tartották. Bizonyos laza rendszerességgel ismétlődtek, és nem kötődtek jelesebb ünnepnaphoz. Létrejöttük fő indítéka elsősorban a tánc kedve és a társas együttlét volt. A több lehetséges helyszín közül az önkéntesség, valamint a kölcsönösség alapján választottak.

A tanyavilágban a rendszeres társaslet egyik legjellemzőbb formája a *tanyázás*, amihez nem föltétlenül, de gyakran kapcsolódott az alkalmankénti táncolás. A szomszédos tanyák lakói hol egyiküknél, hol másikuknál jöttek össze, elsősor-

ban a társas együttlét kedvéért. Ilyenkor megbeszélték egymás között a számukra legfontosabb világi eseményeket: *Hány kotlód van, hány tyúkod van, hogy ellett a tehened, milyen a csikód satöbbi... Mikor a beszélgetést megunták, a citerát lefordították a szegrül és rőföltek... Úgy mondták hogy rőfölnek, (és) táncoltak.*

Ezeket az alkalmakat Bellon Tibor a legjelentősebb hagyományozódási alkalmak közé sorolja. Teljes joggal, hiszen ezeken a tanyázásokon együtt voltak a különböző korosztályok. Ennélfogva nemcsak a tánc, de minden más folklórmű-faj fennmaradása szempontjából is alapvető volt a jelentőségük.

A helyszín alkalomról alkalomra változott. A hétköznapi, a mindennapos találkozásokon (bolt, templom, kocsmá stb.) beszéltek meg, *hogy máma itt, hónap amott... maj hónap mihozzánk jöttök. Ennyi vót az egész.*

A tanyázás — mint az eddigiekből kitűnik — nem kizárólag táncalkalom, de a táncalkalmak között is feltétlenül számon kell tartanunk. Egy-egy összejáró társaság hetente általában kétszer találkozott. A tanyázások napjaiként keddtől péntekig jöhetett számba valamelyik két nap, a heti szokás- és munkarendnek megfelelően.

A tanyázáshoz hasonló módon történt a *cuharé* (további névelőfordulásai: *házibál* vagy *citerabál*) megszerveződése is. Az egymáshoz viszonylag közel lakók megbeszélték egymással, hogy ne legyen ütközés a cuháré időpontjában. A helyszín tekintetében pedig kialakult egy hozzávetőleges körforgás egy-egy körzetben. Így ugyanannál a családnál viszonylag ritkán került sor fölfordulásra, mert bizony ez elkerülhetetlenül vele járt. (A háziak egyúttal gyakran felhasználták az alkalmat arra, hogy a ház földjének regenerálásakor ne kelljen a földet döngölni. A cuháré kezdete előtt törekkel szórták föl a földpadlót, majd meglocsolták, hogy ne poroljon, amikor táncolnak. A tánc után a maradék töreket kisöpörték, majd ezután tapasztották.)

A cuháré létrejöttét elsődlegesen a tánckedv és a szórakozási igény indokolta, szemben a tanyázással, melyet elsősorban a társas együttlét igénye ösztönzött. Hírverésként az előzetes megbeszéléseken kívül speciális jelzést is alkalmaztak: azon a tanyán, ahol este cuhárét készültek tartani, a *gemeskút orrára* (a gém osztor felőli része) *kast fordítottak* vagy *ruhát terítettek*, s az reggeltől egész nap fent volt. Erről tudták a messzebb lakók is, akikhez esetleg szóban mégsem jutott el a cuháré híre, hogy hol fogják aznap este tartani.

A cuháréra külön nem híttak meg senkit, de aki akart, mehetett. Ezt az idézetet azzal kell még kiegészíteni, hogy a legidősebbek és a legfiatalabbak leggyakrabban a háziak — ill. a helyet adók — részéről voltak csak jelen, noha a fiatal házások esetenként el-eltették magukkal gyermekeiket. A résztvevők életkori megoszlása jellemzően a serdülő, 14-15 éves fiataloktól a 40, esetleg 50 év körüli házásokig terjedt. Van azonban adat arra is, hogy az első gyermek megszületése után az egyébként még meglehetősen fiatal házások is elmaradtak a résztvevők köréből. *Hát, mán későbben megszűntek, mer én már ugye ember vótam, azt nem törődtem vele, a családdal kellett törődni.*

A cuhárék kezdetét nagyjából este 7-8 óra körülre tehetjük, annak ellenére,

hogy az adatok jelentős szóródást mutatnak. Ez közelebbről csak attól függött, hogy mikorra gyűltek össze annyian, hogy a megfelelő hangulat kialakuljon. Ezután este 11-ig, vagy éjfélig is elszórakoztak. Előfordulhatott ilyenkor, hogy együtt maradtak — legalábbis a legmulatósabbak — ... *hajnali négy óráig. Mire hazamentek, (már) lehetett a jószágot etetni.*

A cuhárékban leggyakrabban citeraszóra táncoltak, esetleg énekeltek is, vagy saját kifejezésük szerint *nótáztak*. Hogy a zenészek milyen „irányítás” mellett működtek, arra Somogyi Lajos a következőképpen emlékezett: *Aki jobban beszélt, azt a nótát húzták. Nem parancsolt senki, meg nem irányított senki. Ha szót valamelyik hogy na: eztet húzzátok, muzsikáljátok el, elmuzsikáta... (Ha esetleg többen és mást kértek:) Hát utánna oszt a zenészek (döntöttek) hogy mélik nótát, talpalávalót húztak mindig, jót.*

A cuhárék gyakorlata a tanyavilágban egyre inkább ritkult, de egészen az ötvenes évek végéig, a hatvanas évek elejéig fennmaradt. A tanyák felszámolása, a mezőgazdaság radikális átszervezése gyökeres változást hozott. Megszűntek vagy kényszerűen átalakultak az addig szervesen együttműködő közösségek, melyekben az együttműködés részeként a cuháré intézményét is fenntarották.

Szervezett táncalkalmak

Szervezett táncalkalom a tanyavilágban — az összegyűlt adatok szerint — csak a legnagyobb ünnepeken fordult elő a tanyaközpontban (pl. farsang, szilveszter). Itt közel volt egymáshoz a vegyesbolt és a kocsmá, így viszonylag sűrűn mindenki megfordult, még ha nem is a közelben lakott. Itt cserélődtek legkönnyebben az információk, így a közeledő rendezvény híre is. Ilyenkor, a nagyobb ünnepek közeledtével, előzetesen összefrták, hogy hány résztvevőre lehet számítani, és ennek megfelelően egy, vagy legtöbbször két birkát vágtak le. Egy szüreti bál alkalmával előfordult az is, hogy nyolcat kellett levágni, olyan sokan jelentkeztek. Ezekre az alkalmakra az idősebbek is eljöttek vacsorázni és nótázni, a fiatalok pedig táncoltak vacsora után. Az ilyen nagyobb ünnepekre ha tehették, cigányzenekart fogadtak *Keviből* vagy Gyomárról.

A város belső területén adataink szerint nem került sor spontán táncalkalomra, csak igen ritkán, *sáribál* néven. Nagyon valószínű, hogy ez több emberöltőt átölelően így volt, mivel a társadalmi életnek az a viszonylag magasfokú szervezettsége, amely megérte a második világháborút, lényegében már a múlt század közepe táján kialakult. Ezt bizonyítja az a Túrkevében megjelent újsághír is, hogy „A Túrkevei kaszinó 50 éves fennállásának megünneplésére 1891. évi február hó 1-én saját alapja javára a Kaszinó termében zártkörű táncvigadalmat” rendezett.

A város társadalmi rétegződését voltaképpen tükrözték a kaszinók, amelyek elsősorban saját tagságuk igényét voltak hivatva kielégíteni. Minden rétegnek és körzetnek megvolt a maga kaszinója. A város társadalmi hierarchiájában tehát mindenki számára adva volt az az intézmény, ahol hétről-hétre, a saját kaszinója

szervezeti keretében találhatta meg szórakozási lehetőségét és egyúttal — a kaszinótagsága révén — részt vehetett a város közéletében.

A kaszinókban a meghirdetett táncos rendezvényeket évente egy-két alkalommal műkedvelő színielőadások előzték meg.

A tánciskola tanfolyamait záró, már említett táncpróbabálok mellett meg kell említenünk a tűzoltók táncos rendezvényeit is. Ezek kifejezetten olyan táncalkalmaknak látszanak, amelyek résztvevői körében gyakorlatilag nem érvényesült a társadalmi rétegződés, szemben azokkal a bálakkal és egyéb táncmulatságokkal, amelyeket az egyes kaszinók elsősorban a saját tagságuk részére rendeztek. Azt is itt kell megemlíteni, hogy a kaszinók tagsága között egyrészt részleges átfedés volt, másrészt pedig kölcsönösen meg-meghívták a másik kaszinó tagságának képviselőit rendezvényeikre.

A múlt század utolsó évtizedének mulatságai közül érdemes néhányat föl idéznünk a *Túrkeve* nyomán, hogy illusztráljuk az előbbieket:

„A Központi Polgári-olvasó Egylet *Túrkevé*n 1891. január 31-én könyvtára javára saját helyiségében a túrkevei első zenekar működése mellett zártkörű gazdasági bált rendez.” — „F. hó (1893. febr.) 12-én az Ipartestület nagytermében sikerült táncestetélyt tartottak. Az Ipartestület igen helyesen tesz akkor, a midőn a tagjainak nem nyereségvágyból, hanem a legszegényebbek által is befizethető díjért alkalmat nyújt, hogy néha napján mulathassanak. Jól mulatott mindenki, a tánczok külön féle nemeik szerint váltakoztak.” — „A *Túrkevei* önkéntes tűzoltó egylet saját pénztára javára folyó hó (1893. júl) 9-én vasárnap a templom melletti 'kis erdőben' táncmulatsággal egybekötött népünnepélyt rendez. Belépti díj: 40 kr., gyermekek 20 kr.”

„Jótékony célú táncmulatság. Ifjúságunk egy szép célra a jövő vasárnap bálát fog rendezni. Előre felhívjuk a közönség figyelmét e táncmulatságra, hol hisszük, hogy a nemes cél mellett bő tere leend a mulatságnak is.” A meghívója: „A *Túrkevei* Ifjúság 1894. évi február 4-én az Ipartestület helyiségében a tanuló ifjúsági zászló alap javára zártkörű táncestetélyt rendez.”

„Az első kaszinó egylet a múlt vasárnap (1895. febr.) este igen sikerült estetélyt rendzett. Az ott volt sok szép asszony, sok szép leány hajnalig mulatott kedélyes vígsággal szép hegedűszó mellett, s így aztán a férfiaknak is ki kellett tenni magukért a tánczolásban.” — „Meghívó. A *túrkevei* VI. kerületi olvasókör 1895. évi szeptember hó 29-én a magyar zenekar közreműködésével saját termeiben táncmulatságot rendez.”

Ritkán fordult csak elő, hogy nem tájékoztatott a korabeli sajtó sem a rendezőkről és a helyszínről, sem a résztvevőkről. Egy esetben a hiányra talán magyarázatul szolgál a lelkes millenniumi hangulat: „Ezredéves állami létünket ünnepeltük. hazajöttek más városba szakadt kevek is. Sokan díszmagyarba öltöztek e nagy napra. Az ünnepély fényes és minden tekintetben nagysikerű táncmulatsággal végződött.”

Az idézett, *Túrkevé*re szóló meghívók és beszámolók mellett az is kiderül ugyanebből az újságból, hogy alkalmanként a két legközelebbi város, Kisújszállás és Mezőtúr táncos rendezvényein is számítottak a *túrkeveiek* részvételére. Ilyen

eseteket példáznak a következő értesítések: „A kisújszállási korcsolya egyesület saját pénztára javára Kisújszálláson, 1894. évi márczius hó 10-én a nagyvendéglő termeiben házias jellegű zártkörű táncestetélyt rendez.” — „A mezőtúri asztalos ifjúság 1894. szeptember hó 30-án felerészben a helybeli betegsegélyező egyesület javára a „Dobogó” vendéglő helyiségében szüreti mulatsággal egybekötött zártkörű tánczvigalmat rendez.” — „A kisújszállási iparos ifjúság folyó évi (1894) szeptember 29-én a ipartestület nagytermében Jónás Elemér zenekara közreműködésével zártkörű táncz mulatságot rendez.”

Az előbbi két helységen kívül előfordult még Karcagra és Kuncsorbára szóló meghívó is. Ezek alapján valószínűnek látszik, hogy ugyanezekből a helységek közül a viszonyosság alapján a türkevek is meghívták egyszer-egyszer ismerőseiket, kollégáikat, barátait.

Amint a századfordulót megelőző évtized újságidézeteiből kitetszik, a város közösségi és kulturális élete a kor színvonalához képest igen mozgalmas és fejlett volt. A kaszinókban rendezett táncalkalmakat a *Türkeve* és a szóbeli visszaemlékezések szerint is igen jól szervezték. Pl. 1896-ban a *Gazdasági Egyesületnek vizsgálmi bizottsága* működött, a két világháború közötti időszakban pedig a Rákóczi Kaszinó-beli bálakat 14 tagú bálbizottság szervezte, rendezte és felügyelte. Ez a 14 tagú bálbizottság a következő funkcionáriusokból állt: *elnök, jegyző, pénztáros, cigánybíró* 1-1 fő, *ellenőr* 2 fő, *rendező* 8 fő. A bálbizottságot minden év januárjának első hetében választotta meg a kaszinó tagsága nyílt szavazással.

A két világháború közötti időszakra a következő, városi táncalkalmaknak helyet adó intézmények nevei kerültek elő az adatközlők emlékezetéből: *Bagó, Csalánzugosi Kaszinó, Erzsébet szálloda, Esőzsák Kaszinó, Felsőrézsi Negyvennyolcas Kaszinó, Gazdasági Egyesület, Hattyú Kaszinó, Ipartestület, Munkáskör, Rákóczi Kaszinó és Úri Kaszinó*. A legkorábbi említést, amely tánchelyet jelöl, Györffy Istvánnak köszönhetjük, aki a 19. sz. első felére utalva az *Oroszlánról* ad hírt. Egres Kis Lajos mulatott ott, amikor visszatért Kevibe, már mint országos hírví és sikeres verbuntáncos.

A szórakozóhelyekhez meg kell jegyezni, hogy nem mindegyik működött a teljes időszakban, másrészt előfordulhat átfedés is az elnevezések között. Az *Esőzsák* és a *Bagó* valószínűleg külterületi kaszinók gunyoros elnevezése.

A kaszinók életének legjelentősebb eseménye volt az évente egy vagy gyakrabban két alkalommal, március 15-én és késő ősszel megtartott rendezvény, melyet tagvacsora, tagbál vagy bankett néven emlegettek, s mely a kaszinó tagsága egészét érintette. Ezek az alkalmakon általában birkahús volt a vacsora. *A tagbálakon vót egy nagy birkavacsora, utána tánc. És az én nagymamám is.... két-három kaszinónak is külön részvényes tagja volt. Úgyhogy mindig hívtak bennünket tagbálra, nagyon szerettük ezt a jó birkahúst és már én amikor kijártam ... a tánciskolát, mindég vitt magával, mert ő a birkapaprikás kedvéért jött, én meg a tánc kedviért.*

A tagvacsorákon kívül a nagyobb ünnepeken, esetleg az ünnephez közeli vásárnapokon gyakran előfordult, hogy egyidejűleg több kaszinóban is tartottak bálakat. Az egyidejűség azonban nem okozott különösebb ütközést, mert a kaszinók

részben társadalmi rétegek szerint, részben pedig területi megoszlás szerint látták el funkciójukat.

1895-1896 fordulójáról a jan 5-én megjelent *Túrkeve* így tudósít: „A múlt hetet el lehetne nevezni a Kevibálak hetének. Tagbálak, másforma bálak tartattak a kaszinóban. Számszerint 14. Mindenkinek bőven kijutott a mulatságból. Az ipartestületi bálon megjelent Tóth János országgyűlési képviselőnk is. A bálanya tisztét Kenéz Zoltánné Gajzágó Etelka úrnő vállalta el, ami biztosította a bál fényét.”

Az 1920-30-as években Somogyi Lajos elbeszélése szerint: a kettős (ünnepek), *pünkösöd, húsvét, karácsony másnapján mindenütt a kaszinókba bál vót, és akkor az ifjúság hazajött táncolni. Jött vélek a mama is. Akik a városon vótak, vót ojan, hogy elment a papa is. Vagy pediglen ha fiatal házaspárok vótak, mind a ketten elmentek és táncoltak. Két óráig vagy négy óráig, ki meddig akart... A banda húzta és táncoltak... Négy óráig vót a bál mindig.*

A bálak időtartamára vonatkozóan mások is megerősítették, hogy — az alkalom jellegétől függetlenül — általában este 7-től hajnali 4-ig tartottak. A századfordulót megelőző híradásokban is többször előfordul a *kivilágos kivirradtig* ki-tétel, ami lényegében ugyanezt jelenti.

A naptári év előrehaladtával — többé-kevésbé pontosan naphoz vagy hónap-hoz köthetően — a következő táncalkalmakra került sor a városban: farsangi bál (előfordult, hogy egyúttal álarcos bál is), húsvéti bál, pünkösdi bál, aratási bál vagy augusztus 20-i bál, szüreti bál, regrutabál, karácsonyi bál.

Az eddig már említett és a kaszinók valamelyikében tartott rendezvényeken túl — lényegében azonos szervezeti és szervezési körülmények között — még további táncalkalmakra is sor került. Ezek a legnagyobb valószínűség szerint első-sorban azért jöttek létre, hogy a naptári ünnepekhez kapcsolódó táncalkalmakon kívül újabbakat is teremtsenek. Egyrészt azért, hogy ne legyen túl hosszú időszak táncmulatság nélkül a jeles napok között, másrészt viszont a rendezőknek bevételi forrást jelentett (az adott kaszinónak, az ipartestületnek, vagy az önkéntes tűzoltóságnak).

Őszől tavaszig a következőkre kerülhetett még sor: gazdabál, tűzoltóbál, nancsósbál, hattyúbál, pettyesbál. A bálnevek vagy a rendezőkre, vagy a terem díszítésére, vagy pedig a résztvevőktől elvárt báli viseletre utaltak. A tűzoltóbálat leggyakrabban az ipartestület helyiségében tartották, de előfordult az is, hogy szabad ég alatt. A bevételt rendszerint korszerűsítésre, új felszerelési tárgyak vásárlására fordították.

A visszaemlékezések szerint a legtöbb embert megmozgató legnagyobb esemény a szüreti bál volt, magyaros ruhába öltözött résztvevőkkel és funkcionáriusokkal, továbbá lovas felvonulással.

A századforduló után országszerte elterjedt, meglehetősen uniformizálódott forma egyfajta előképeinek tekinthetjük azt, amiről egy *Túrkeve*-beli híradás (1897-ben jelent meg) a következőképpen tudósít: „Meghívó. A túrkevei ipartestület ifjúsága szeptember 26-án tánczczal egybekötött zártkörű szüreti mulatságot rendez. Műsor: 1. Bíró, bíróné, csőszök bevonulása a szüretbe falusi bandával.

2. Bírói beszéd a községházánál. 3. Megnyílik a szüret és tart, amíg a bíró ki nem jelenti, hogy szabad a lopás. 4. Csószók és csósznők kardal. 5. Csószók és csósznők tánca. 6. A közönség bevonulása a tánczterembe és táncz kivilágos kivirradtig.”

A zenészek és a tánczene

Az 1890-es években a *Túrkeve* gyakran tesz említést rezesbandáról — a táncalkalmakra szóló meghívók között, vagy a róluk szóló beszámolókból — *első zenekar*, *első magyar zenekar* vagy *fúvós zenekar* névvel.

Ahol a meghívókban nem esik szó zenekarról, ott minden bizonnyal cigányzenekar szolgáltatta a muzsikát. Annál is inkább valószínű ez, mert Györffy István is a 19. sz. középső harmadáról csak cigányzenészekről tesz említést.

A szóbeli adatok is megerősítik, hogy a századforduló tájékán a fúvószenekarok rendszeresen szolgáltattak zenét tánchoz is különböző táncalkalmakon. Ez a gyakorlat kb. az 1920-as évek folyamán változott meg. A zenészek száma megfogyatkozott és a személyi összetételében átalakult zenekar tagjai csöndesebb hangszereket is megtanultak használni. Természetes velejárója ennek a folyamatnak egy bizonyos ideig a hangszeres „kételtűség”: ugyanazok a zenekari tagok mind fúvós, mind pedig vonós hangszereken tudnak játszani. Erre Somogyi Lajos így emlékezett vissza: *Vót magyar banda is. Dudáltak... Rézdudával... csak az oszt má nem sokáig tartott... A hegedű kellett. Mer nagy lármát csapott. Csak a meghívót, mikor avvan, hogy este hat óra, akkor kiálltak a kaszinó elébe és a rézdudával fűtták a meghívót... Egy negyedórát fűtták, akkor (tudták a környékeliek, hogy): na mosmá lehet menni a bálba.*

A Rákóczi kaszinóban — Ducza István emlékei szerint — a 30-as években már kizárólag a hat tagú cigányzenekar működött. A zenekar tagjai alkalmanként 2 pengő fizetést kaptak a muzsikálásért. A zenekari hangszerek: hegedű, brácsa, cimbalom, klarinét, kisbőgő, és nagybőgő.

Túrkeve tanyavilágában — Kovács János elmondása szerint — az utolsó nem cigányokból, vagyis parasztzenészekből álló zenekar 2 primás, 1 brácsás, 1 klarinétos és 1 bőgős összetételben volt a legkedveltebb. A klarinétos Kis Gábor vezette; működése kb. az 50-es évek második felére, a hatvanas évek elejére esett.

Somogyi Lajos a tanyavilágbeli élményeinek elősorolásakor visszaemlékezett arra, hogy régebben is voltak zenét kedvelő parasztemberek, akik különböző hangszerekre tettek szert és alkalmanként összeálltak zenekarrá. A zenei önellátás szükségletéből fakadóan a különböző hangszerek alkalmi csoportosulása esetenként meglehetősen szokatlan zenekari összeállítást eredményezhetett. Erre példa a következő is: citera, tangóharmonika, nagybőgő. *Így összekombinálták. Stimoltak.* Vagyis illettek egymáshoz.

A cuhárékban a már említett citerán kívül előfordult még a *furulya*, az *okolina* (okarina), a *klánét* (klarinét), a *tároगतó*, továbbá a *tangóharmonika* és a *meggyfahaj* vagy *film*. A nyelvcsipok családjába tartozó utóbbi hangszert nem

önállóan, hanem legtöbbször citerával együtt használták. E két hangszer együttes használata egyébként szinte mindenütt szokásos, országosan elterjedt gyakorlat volt. A Túrkeve határában is előforduló használatáról Kovács János adatközlőnk számolt be, aki pásztordinasztiából származik. Édesapja citerajátéka mellé már gyermekkorában fújta a meggyfaját, később több hangszeren is gyakorló játékos lett. A cuhárékon — és később minden egyéb lehetséges alkalmon — a muzsikálást később is folytatta önállóan, vagy mással társulva. Gyakran előfordult, hogy hetente négy cuháréba is hivatalos volt mint zenész, más és más helyekre, a különböző összejáró társaságokhoz.

Miután citerán, furulyán és okarinán már tudott játszani, 19-20 éves korában vett egy *klánétot*. Annyira érdekelte az új hangszer, hogy egy nappal és egy éjszaka megtanult rajta játszani. A rákövetkező este már házibálat zenélt. Később vett még egy tárogatót is, de ezt ritkábban használta, mert több levegőt kívánt, és emiatt fárasztóbb volt rajta játszani, mint a klarinéton.

Az ötvenes években volt olyan hónap, amikor többet keresett zenéléssel, mint amennyi a pásztorfizetés volt a gazdaságban. Ahogy mondta: *Szinte jó napszám volt, csak sokat kellett éjszakázni.* Amikor édesapjával a fejősjuhászatot is ellátták, előfordult, hogy csak 10 percet tudott aludni, ha előző este zenélt is. Elbeszélőnk még arról is beszámolt, hogy kb. 1953-tól 58-ig egy paraszthege dússal, Kis Benedekkel (a másik zenekar klarinétosának, Gábornak a bátyjával) együtt járt kettesben muzsikálni. Elég nagy körzetben foglalkoztatták kettejüket, mert előfordult, hogy Dévaványáig és Ecsegfalváig is elhívták őket.

Pálffy Gyula

A NAGYBÁRÓDI TÁNCOK FORRÁSÉRTÉKE

Nagybáród, azaz mai nevén BOROD romániai nagyközség, a Bihar megyei élesdi járás keleti részén, a Sebes-Körös völgyében fekszik, a Királyhágó közelében a Magura hegység alatt. Túlnyomóan görögkatolikus és görögkeleti vallású románok lakják. Házainak száma 508, lélekszáma 3500-4500 fő körül mozog. 1901-ben már postája volt, vasútállomása a 9 km-re fekvő Körös-Rév. Lakosai nagobbára románok, kisebb mértékben szlovákok, s igen kevesen magyarok, holott a XIX. században még kisnemes magyarok lakták, akik között előkelő helyet foglalt el a Venter család. Közülük nem egy a Rákóczi szabadságharc idején a fejedelem oldalán is kitüntette magát. Sőt, a család egyik sarja Rákóczi fejedelmet, mint belső embere, lengyelországi útjára is elkísérte. Egyébként a Venter család tagjai mindig vezető szerepet töltöttek be a községben.¹

Földterülete 13.667 kh., így a lakosok nagobbára földműveléssel foglalkoznak, de a közeli bányák is nagy vonzóerőt gyakorolnak. Jelenleg tehát félig paraszti, félig bányász településnek tekinthető. Sokan a bányászkodás mellett paraszti munkával és állattartással egészítik ki jövedelmüket, kevesen az iparosok rétegéhez tartoznak. Többen szabás-varrással, de főleg hímzéssel foglalkoznak, különösen amióta megnőtt a kereslet a népi hímzések iránt. Ismét mások a kispaszti gazdálkodás kiegészítő szerszámainak rendbehozásán fáradoznak, vagy kőműves mesterséggel, esetleg fazekassággal foglalkoznak. A község általában a kocsmban zajlik, jóllehet művelődési háza és könyvtára is van a községnek.²

A helység először 1291-ben a váradi püspökség tizedjegyzékében szerepel, a királyi hatalom által a királyhágói út védelmére és őrizetére kirendelt magyar jobbágyság alapították. Eleinte Baroud, egészen 1465-ig Maghiar-Bárod néven említik. A királyi birtok eladományozása után a sólyomkői uradalom része lett. Később a románok egyre inkább teret hódítottak a helységalapító magyarság rovására. Feltehetően a XIV. században telepítette *Komorzowan vajda*, — vagy fia, Péter — Oláh Báródot (1378), ma Kisbáród, vagyis BOROZEL a neve. Az 1406-ban Magyar-Bárod néven említett falu 1433-ban ismét a román vajdacsaládé, a Ventereké. Még 1406-ban magyarok voltak, de 1443-ban a román és magyar jobbágyság elűzték a birtokukra visszatérő Ventereket.³

A XV. század második felétől gyorsan románosodott, mivel a magyar jobbágyság fokozatosan kiszorult a községből. A település a XVI. század közepén román jellegű lett, amikor a két falu közül Magyar-Bárod 1510-ben *Nagybáród*, Oláh-Bárod elnevezését 1525-ben *Kisbáródra* változtatta.⁴

János magyar király 1532-ben a báródsági románokat megneemesítette, hadi rendbe állította, s ezzel létrehozta a NEMES BÁRÓDSÁGI KERÜLETET. A Báródsági Kerület Nagybáród, Kisbáród, Cséklye, Nagypatak, Korniczal, Beznye, Köröstopa, Brátka lakói alkotják; nagobbára románok tartoznak ide.

A múlt század elején háromszáz szabad jobbágyság lakta. Ősi kis egyháza az át-

meneti korból való, még fennáll, és a görögkatolikusoké⁵. A múlt században már ezüsbányái voltak, most (1874-1900) kőszénbányája van. Hegyeiben sok a fehér kovakő és a márvány. Ide tartoznak Sarán, Zboristya, Magarics, Pallay-erdők, puszták, ahol külszíni fejtés folyik. A Magarics tetején a Debrecen Erdéllyel összekötő tévé-lánc egyik közvetítőtornya áll.

A trianoni békeszerződés a községet Erdéllyel együtt Romániához csatolta. A második bécsi döntés alapján 1940-1945-ig Magyarországhoz tartozott, majd a második világháború végétől ismét Románia területe. Lakosai már szinte teljesen románok, közülük csak kevesen beszélik a magyar nyelvet. Elevenen él a népviselet és a néptánc, melyekkel alkalmam volt később egy különös véletlen folytán kapcsolatba kerülni. A testvérvárosi kapcsolat folytán 1973. augusztus 20-ra meghívást kapott és Debrecenbe érkezett, az 1966 óta megrendezett Virágkarnevélra a Nagyváradi Táncegyüttes is. Velük érkezett vendégszereplésre a 45 éves bányász Venter Mihály és felesége, Venter Viktória is. Ők voltak a nagyváradi együttes táncos szólistái, így természetesen ők irányították figyelmemet a csodálatos gazdagságú nagybárodai táncokra. Közöttük megtaláljuk a házaspár által is jól ismert és bemutatott táncokat, amelyek közül kiemelkednek a Salajan, Luncan, Manantelul v. Marintel, Ardeleanu, Polca, Pe picior nevezetűek.

Az augusztus 20-át követő napokban gyorsan filmfelvételt készítettem a táncok egy részéről. Még 1973. szeptember 2-án és az 1974-es év során többször kiutaztam Borod-ra (Nagybárod), s a Venter házaspár táncait 8 mm-es filmen megörökítettem. Táncolt a filmfelvételen a legkisebbik fiú, Venter Dimitru is, aki akkor múlt tizenkét éves. Venter Mihály a régi táncokat anyósával mutatta be, de a szokásos, ma is élő táncokat a feleségével bemutatottak alapján rögzítettem. Felvételeim alapján sikeres koreográfiákat készítettem a Debreceni Népi Együttes számára, Nagybárodai táncok és Kerezsi leánytánc címmel. A régi viseleteket sikerült eredetiben megszerezni, melyek alapján a Debreceni Népi Együttes megközelítően eredeti hatású gyönyörű ruhái Budapesten készültek, a Jelmezkészítő Vállalatnál.

Ezután a kapcsolat úgy alakult a Venter házaspárral, hogy lakodalomba és más rendezvényre is hivatalosak lettünk. Több ízben eredeti formában tanulmányozhattuk a táncokat, zenei felvételeket is készíthettem mind a lakodalomban a zenekarról, mind Venter Mihály és Gheorge Rada hegedűjátékáról.

Viseletüket, amely bizonyos tekintetben rokon vonást mutat a közeli Kalotaszeg falvainak viseletével, helyesebben annak egy régibb változata, szinte a mai napig megőrizték. De hatással volt a Szilágy mente magyar népi öltözete is a helyi viselet kialakulására, különösen a női ruházatra.⁶

Különösen a nők őrzik szívesen és veszik fel gyakran viseletüket. A férfiak csak ritkán, inkább nagy ünnepeken veszik fel ünnepöljüket. Ez a mai viselet félig magyar, félig román, míg a férfiaké teljesen magyar viselet. A nők hagyományos ruházatán már erősen érzik a román hatás, főleg azóta, hogy egyre inkább flitterrel gazdagon cifrázzák a tömött hímzésű kötények, mellények virágmintáit. A viseletnek ez a formája a századfordulón alakult ki. A rendelkezésünkre álló források alapján végigkísérhetjük azt a fejlődést, melyen e vidék viselete a múlt

század folyamán átment.⁷ Nemcsak a környező vidékek magyarságának öltözete, hanem az együttélő románság viselete is alakítóan hatott a magyar lakosság ruházatára. A Körösök mentén pl. a bánffyhungyadi bujka is meghonosodott, vagy a női kötény „hunyadi kötő” néven terjedt el a báródsági falvakban.

A nők ruházata általában háziszőttés vászon. Csipkebetétes hosszú, fehér vászonszoknya, ugyancsak fehér vászon háziszőttés blúz, gazdagon borított színes hímzéssel. A szoknya általában saját anyagából mintás, amelyet szálkihúzással és varrással alakítottak ki. Ehhez korábban két hosszú csíkkal díszített plisszírozott szatén kötény tartozott, amit napjainkban fekete bársony kötény és gazdagon virágozott fekete bársony mellény váltott fel, a románokra jellemző gazdag flitterezéssel díszítve. Fejükön hátrakötve, arany-ezüst szálakkal átszőtt bordó, kék, piros, zöld, sárga virágos fejkendőt viselnek, lábukon pedig félmagas sarkú lakkcipőt. A férfiak csizmában, fehér vitézkötéses halina nadrágban, harisnyában, fehér zeimlis elejű ingben, vitézkötéses magyar mellényben, nyargalással díszített szilvakék színű posztó kabátban, ún. bujkában és kis, begyűrt tetejű kucsmában járnak. A divat hatására a viselet is állandóan változik, és a környező falvak ízlése szerint egyre gyakrabban sok csillogó flitterrel díszítik.

A háromszori gyűjtőút természetesen nem ad lehetőséget a hagyományok széleskörű ismeretére, de ahhoz feltétlenül segítséget nyújt, hogy a táncok stílusát, sajátosságait megörökítve a koreográfia alapja legyen.

Viseletük mellett táncaik is kettős jellegűek. Keverednek benne a magyar és román táncok, amelyek között talán napjainkban a román táncoknak⁸ van átütőbb ereje. Jellegzetes táncaik:

Salajan (Szilágysági), Luncan (Hosszú, nyújtott lépés), Manintelul vagy Marintel (Kezes vagy Marosmenti), Ardelanu (Erdélyi), Polca (Polka), Pe picior (Pepicsor, lábon vagy aprózó). A polka a hasonló nevű táncnak egy sajátos változata, amely a szlovák telepések hagyományaira utal; a marosmenti az erdélyi táncok legényes változatainak egyik példája és az aprózó, amely ritmikáját tekintve leginkább román, de ismerik, járják és szeretik a csárdást is. Ezekről a táncokról nagyobbára a helyszínen mintegy 300 méter filmfelvételt készítettem 8 mm-es filmen. A táncokat, viseleteket színes dián és fekete-fehér negatívon örökíttettem meg.

A község lényegében a Királyhágó alatt van, a magyar határtól a Kolozsvár-ra vezető nemzetközi út vezet át rajta. Annak ellenére, hogy naponta nagy idegenforgalom halad át rajta, nagyon tartja és éli hagyományait. Mivel vasútállomása nincs, a távolsági közlekedés autóbusszal bonyolódik. A nemzetközi út ellenére sajátos elzártság a jellemző; feltehetően ez is közrejátszik abban, hogy a viselet, tánc és zenei hagyományok olyan erősen élnek. Ma is elevenen hatnak a vallási ünnepkörökhöz kapcsolódó szokások, a karácsonyi csillagozás, betlehemezés, a húsvéti pászkaszentelés, de a különböző ünnepeken rendezett tánc is megtalálható.

Nagyon elevenek a lakodalmi szokások, amelyeket házaknál, illetőleg nagyobb lakodalmak alkalmával a község elég kicsi, de szép nagyteremmel rendelkező művelődési házában tartanak meg. A polgári és a templomi szertartás után,

amely elég hosszan tart, a násznép nagy része a templom melletti utcában mulat és táncol. Ilyenkor demizsonokból kínálják a pálinkát. Az itten járt táncok érdekes ritmusa, dinamikája olyan, hogy magával sodorja a táncosokat. Legényesek és páros táncok követik egymást. Egyébként a táncokat szinte egységesen a közösség apraja-nagyja, szinte minden lakosa tudja és járja.

A kiemelkedően jó táncosokat nagyon megbecsülik, számontartják. Ilyen személy Venter Mihály és felesége, Viktória is, akik egyébként a helyi táncsoport vezetői is. Jóllehet Venter gazda hosszú időn keresztül maga is mint bányász dolgozott, táncolni és hegedülni gyermekkorában megtanult, aminek hasznát vette vigasságok alkalmával. Igen sok táncszót ismer, melyek között a hambré, agya, haj, hap, brrr, haha, aha, hej, haj indulatszókat gyakran hangoztatja. Néhány táncszó, csupán mutatóba:

1. A bihari legények,
Mind ügyesek, mind szépek.
Mind ügyesek, mind szépek,
Csak az a baj, szegények.
2. Sint fecior de la Bihor
Cu cutitul la picior.
(Legények vagyunk Biharban,
Kés van a csizmaszárunkban.)
3. Bine taie cutitu,
Ca l'am a scutit amu.
(Jól bánunk mi a késsel,
Ha rám hallgatsz, nem késel.)
4. Rossz a csizmámnak a talpa,
De jól kiveri a sarka.
5. Hop-hopp jobbra, hop-hopp balra,
Kopogjon a cipőd sarka.
6. Táncoltasd meg Zsuzsikát,
Kapsz egy pohár pálinkát.
7. Hol van az a Zsuzsika,
Lába közt a muzsika.
8. Ne taposd a lábomat,
Tudom a szokásodat.
9. Fordulj egyet karikára,
Hadd láccon a lábod szára.
10. Nagy legény a Mihály bátya,
Kés van a csizma szárába'.

A Körösök vidéke egy megkülönböztethető népköltészeti egységben jelentkezik, s ezen belül az értékek között a táncfolklór elsőrendű helyet foglal el. Ebből

a szempontból a vidék három jól elhatárolható területre osztható: 1. Központi fekvésű terület, az élesdi, belényesi, és nagyváradai járással; 2. Északi terület: Szilágyság és Margita környéke; 3. Déli terület: Arad központtal (Ineu és Gurahont környéke).

A bihari terület táncagyománya ciklusokra osztható: A. ciklus: Salajan, Luncan, Manintel; B. ciklus: Salajan, Luncan, Ardeleanu. Az A. az ismertebb. Nagybárodon az aszimmetrikus ritmusú tánc az elterjedt.

Megállapíthatjuk, hogy Nagybárod és környéke táncai a román és a régi magyar táncoknak hagyományos keveréke. Legényesei, mint a kalotaszegi legényesek hatását őrző feciorasca-k, egészen sajátos változatát őrzik a magyarvistai, györgyfalvi, magyarnagykapusi legényesváltozatoknak. A zenekarok is sajátos legényes-változatokat őriznek, melyek alkalmasint elő is kerülnek, különösen lakodalmakban, vacsora alatti szünetekben.

A zenekíséret mind a tánchoz, mind viseletekhez viszonyítva egyszerűbb, mondhatni igénytelen. A helyi táncokhoz a helyi zenekar szolgáltatta a zenét, amely különös összeállításban vonta magára a figyelmet: egy hegedű, egy gorna (kürtöshegedű), egy cselló (gardon hangolásban) és egy dob. Ez a zenekar pl. lakodalom alkalmával kettéválik, hegedű-gardon összeállításban az első házban, kürtöshegedű (gorna)-dob összeállításban a hátsó házban játszanak asztali muzsikát a vacsorához, illetőleg húzzák a menyasszony és a vőlegényköszöntőt azok számára, akik pénzzel akarják a menyasszonytáncot megváltani.

A nagybárodai táncok forrásértéke abban jelentkezik, hogy a táncanyag motívikailag szélesíti a keleti népterület és táncdialektus összehasonlítási lehetőségeit. Gondolatokat ébreszt pl. a méhkeréki és a belső Bihar megyei táncok összehasonlító vizsgálatához. Ezen túl a táncanyag a maga eleveenségével megtermékenyítően hat a magyar koreográfiai szemléletre is, új koreográfiák és technikai megoldások létrejöttét ösztönözheti.

Béres András

Jegyzetek

1. Magyarország vármegyéi és városai. Bihar Vármegye és Nagyvárad. Szerk.: *Borovszky Samu*, Budapest, 1901. 121. o.
2. *Jakó Zsigmond*: Bihar megye a török pusztítás előtt. Budapest, 1940. 207. o.
3. *Mezősi Károly*: Bihar vármegye a török uralom megszűnése idején (1692), Budapest, 1943. 286. o.
4. Magyarország vármegyéi és városai. Bihar Vármegye és Nagyvárad. Szerk.: *Borovszky Samu*, Budapest, 1901. 492. o.
5. *Borovszky*: im. 121. o.
6. *Faragó József* — *Nagy Jenő* — *Vámszer Géza*: kalotaszegi magyar népviselet. Kriterion Könyv. kiadó Bukarest, 1977. 179-207. o.
7. *Kresz Mária*: Magyar parasztviselet 1820-1867. Budapest. 1956. *Gönyei Sándor*: A kalotaszegi népviselet hatása a szilágysági és körösmenti románság viseletére. Ethn. LV. (1944.) 95-96. o.
8. *Constantin Costea*: Folclor coreografic din Bihor 1-2. Casa creatiei populare a Judetului Bihor 7-9. o. Oradea. 1968.

EGY BOGÁRTELKI FÉRFI LEGÉNYES MOTÍVUMKINCSE

A kalotaszegi legényesek motívumgazdagságát majd minden e témával foglalkozó szak (Martin 1976.) és ismeretterjesztő (Martin 1967. 127. 1974. 64.) irodalom kiemeli. A kezdeti motivizálási nehézségek (Molnár 1947. 343-364., Lugossy 1954. 108-114.) leküzdése (Martin-Pesovár 1959, 216.) és a strukturális-morfológiai vizsgálatok (Martin 1966., Kürti 1980.) után sikerült pontosan meghatározni a legényes strukturális-morfológiai szintjeit és azok jellemzőit. Ezek alapján a motívum fogalmán a tánc legkisebb, szerves, ismétlődő és visszatérő formái egységét értjük, amely a táncos tudatában mindig meglévő, azonnal feldíszítható egységet alkot (Martin 1964, 21; 1976. 267). A nagy motívumkincs kialakulásához a következő tényezők vezettek:

A legényes funkciója szerint mutatványos, individuális szólótánc (Martin 1966. 212.). A századfordulóig a táncciklus (Martin 1978. 199.) első tételeként alkalmazott legényes az I. világháború után inkább a táncszünetek, külön rendelt, bemutató jellegű (Domby é.n. 8. Martin 1970. 23.) táncfűpasa lett. E körülmény a kiváló képességű táncosok kiválasztódását segítette elő, akik motívumkincsük állandó bővítésére, folyamatos karbantartására kényszerültek. (Martin 1980. 436-437.) A gyengébb táncképességű férfiak már nem merték megmutatni táncukat. (Martin 1976. 267.)

A másik tartalmi-funkcionális okozata a gazdag motívumkincsnek a táncosok életkori „motívumváltozása” (Martin 1976.276.). A néprajzi megfigyelések alapján egy-egy táncos formakészlete, motívumkincse életkoronként, időszakonként változik. Mindig vannak preferált, szívesen alkalmazott motívumai egy-egy táncos előadónak, melyek élete során változnak. Ezért van szükség a kiváló képességű egyének táncrögtöznzéseinek folyamatos rögzítésére, megfigyelésére (Martin 1976. 267.).

A motívumkincs bőségének további okai a táncstípus strukturális-morfológiai tulajdonságaiban keresendők.

A kalotaszegi legényes zárlattípusa és az ebből adódó szakaszfelépítése nagy mértékben elősegítette a motívumgazdagság kialakulását. A mellékhangsúlyos (Martin 1980. 427.) zárlattípus ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) következtében kialakult kezdőmotívum (Martin 1980. 431.) a tánc olyan koncentráltságát, formagazdagságát hozta létre, melyhez hasonló példát a magyar néptáncművészetben nem találunk. A táncszakaszok, a pontok végén használt zárómotívum (Martin 1966. 212.) és a

vonzataként megjelenő kezdőfigura egy rövid „lélegzetvételnnyi” szünethez juttatja a táncost, s ez idő alatt el tudja dönteni, hogy melyik új, eddig — az adott táncfolyamaton belül — nem használt motívumát táncolja (Martin 1980. 435.).

A motívumcsaládok változatai bizonyos variálódási tendenciákra hívják fel a figyelmet. A motívumok táncszakaszon belüli helyzete, funkciója nagymértékben meghatározza azok ritmikai, plasztikai tulajdonságait (Martin 1976. 273.). A táncszakasz záróhelyzetében elhelyezkedő motívumok ugyanis ritmikailag és plasztikailag zártak, ellentétben a táncszakasz belsejében helyet foglaló nyílt végződésű gerincmotívumokkal.

Jellegzetes formaalkotási mód még a motívumok bővítése és összetétele útján történő építkezés (Martin 1976. 270-271.). A legényestánc motívumszerkezeti bonyolultsága és viszonylag nagy (2 ütemes 8 nyolcados) terjedelme miatt a korábban javasolt (Martin 1964., Martin-Pesovár 1963. 205.) támasztékszerkezeti rendszerezési elvet a motívum-mag alapján történő osztályozás váltotta fel.¹ *Motívum-magnak* (Martin 1976. 267.) azokat a legjellemzőbb mozdulatokat nevezzük, melyek az adott motívumfajták lényegi, plasztikailag kiemelkedő, hangsúlyos alkatrészei. Az egymagú, együtemes táncmotívumok motívum-mag ismétléssel kétütemes motívummá való válását *bővítésnek* nevezzük. Így a motívum tulajdonképpen azonos magú, ismétlődő jellegű homogén konstrukció (A + A). Az egyszerű motívumból úgy is keletkezhet új, bonyolultabb felépítésű motívum struktúra, hogy másik motívummal kapcsolódik (A + B). A kalotaszegi legényes motívum variálódására ez a legjellemzőbb jelenség. A különböző magú motívumok társulásai további motívumokat hoznak létre, melyek azonos alkotóelemük révén rokonságban vannak egymással. A *bővítés és összetétel* együttes megjelenése során is létrejöhetnek újabb, fejlettebb mikrostruktúrájú motívumok. Ilyenkor általában az összetételt vagy megelőzi, vagy követi a motívummag ismétlése (A + A + B; A + B + B) (Martin 1976. 271.).

A következőkben a kalotaszegi legényes motívumépítkezését mutatjuk be egy személyi változaton keresztül. A Kolozs megyei (jud. Cluj) Bogártelke (Bagara) községből származó táncpéldáinkat Varga István „Bajszos” táncolta. Születési éve 1902-re tehető². Foglalkozása földműves. Lakhelye és születési helye — mivel a jegyzőkönyv ezt külön nem tünteti fel — Bogártelke.

A táncfelvétel Budapesten készült, amiből arra lehet következtetni, hogy Varga István egy magyarországi látogatásakor felkereste Martin Györgyöt, aki élve az alkalommal, egy megrendezett filmfelvételen rögzítette táncait³. Martin György az 1960-as évek elejétől fogva folyamatosan végzett néptáncgyűjtéseket a kalotaszegi Nádas-menti (Kósa-Filep 1983. 123.) falvakban. Korábban két alkalommal is filmezték a bogártelki id. és ifj. Fekete János „Poncsák” táncait⁴. A felvétel helye a budapesti XII. kerületi Arany János Általános Iskola⁵ (Meredek út 1.) udvara. A felvétel 1965. május 16., vasárnap. A film gyűjtői Martin György és Borbély Jolán voltak⁶.

A filmet Admira Electric 16 típusú (néma) filmkamerával készítették Orwo

negatívra. A film az MTA ft. 558. leltári szám alatt került be az MTA Népzene-kutató Csoportjának Filmtárába⁷. Az 1-6-ig számozott tánc 24 m/s, az utolsó, a 7-es számú tánc pedig — melyen csak a táncos lába látható — 16 m/s-os sebességgel készült. A film hosszúsága 90 m, ami cca. 8 percrek felel meg.

A táncokat az MTA AP 7194/a leltári szám alatt található zenei felvételre járta táncosunk. A zenei felvételt 1964-ben Martin György Nádasdarócon készítette egy karácsonyi tánc alkalmával, ahol kolozsi zenészek muzsikáltak⁸. Kolozs nem tartozik szorosan a Nádasmenti néprajzi kiscsoporthoz, de az ott működő cigánybandák elég nagy területen szolgáltatták a mulatságok zenekíséretét⁹.

Varga István „Bajszos” a gyűjtés időpontjában 63 éves volt. Táncára már nem annyira a fiatalos, nagy fizikai erőt követő virtuozitás, hanem a letisztult, minden alkotórészében végsőkéig kicsiszolt tánceloadás a jellemző, s ez a többi¹⁰ Nádas-menti kiváló táncos egyéniségek közé sorolja. Sajnálhatjuk, hogy nem készültek további táncfelvételek Varga István táncrögtönzéseiről, hogy táncstílusát, táncalkotási törvényszerűségeit jobban megismerhessük.

Varga István, amint már említettem, 7 táncfolyamatot táncol. Ebből az 1-3. és a 6-7. legényes tánc. A 4. számú tánc a sebes csárdás zenéjére táncolt motívumokat tartalmazza. Itt azokat a dobogtató, sarkazó figurázó és csapásoló motívumokat járja, melyeket a szapora párelengedős részeiben szoktak táncolni a kalotaszegi férfiak. Az 5. számú tánc mind kalotaszegi, mind erdélyi viszonylatban invariánsnak (Ortutay 1981. 23.) tekinthető. Ugyanis két keresztbe tett bot felett kanásztánc-szerű¹¹ táncot mutat be Varga István, amelyet szapora zenére jár. A tánc neve és funkciója körül kialakult bizonytalanság, illetve a recens néprajzi adatok hiánya arra utal, hogy ez a tánc típus nem jellemző erre a vidékre. Mindezt csak azt bizonyítja, hogy Varga István mennyire fogékony volt a táncos újdonságokra.

A filmen 5 legényes táncot láthatunk. Ebből 3 folyamat (A, C, D) teljes táncalkotásnak tekinthető, mert mind a tánckezdet, mind a táncvég látható a filmen. Varga István a táncait a kamerával majdnem szemben (kb. a „8”-as tér) táncolja¹². Tisztában volt a filmfelvétel tényével, mert az A és a C táncfolyamat elején, valamint a D folyamat végén a kamera felé meghajol, mintegy jelezvén, hogy elkezd, illetve befejezi táncát.

A legényes mitívumkincsének vizsgálata előtt a tánc szerkezeti-formai egységeiről kialakított tudati megnyilvánulásokról (Martin 1977. 357.) kell még említést tenni. Martin György a következőket írta ezzel kapcsolatban a jegyzőkönyvbe: „A legényes egyes motívumait és motívumsorait is „pontnak” nevezi. Kérdésemre egy teljes motívumsornyi eltáncolása után mondta, hogy ennyi egy pont. Az egyes figurákat a motívumsoron belül szintén pontnak, vagy figurának mondta. A csárdás-figurákra is használja a pont elnevezést. (...) A legényes figurái közül a mérgesre azt mondja, hogy ezt ő látta egy cigánytól, megtanulta és a fiatal Poncsa tőle sajátította el. A térdelő zárást már halott édesapja szokta csinálni. Ettől leste el Poncsa. A kezdő motívumot bekezdésnek nevezi.” Ezek alapján a

következőket lehet megállapítani. Varga István tudatában a pont szó egyrészt a legényes tánc motívumát, táncszakaszát, illetve a friss csárdás motívumait is jelenti. Ismeri az egyes motívumok származási helyét, nevét, valamint egy-egy kiváló táncos egyéniséghez fűződő kapcsolatát. A táncszakaszon belül megkülönbözteti a bekezdő funkciójú motívumtípust.

Varga István motívumkincsének rendszerezésekor a Martin György által kidolgozott osztályozási rendet használtam fel. (Karsai-Martin 1989. 75-81.) A bogártelki legényesben található figurákat a Martin által kéziratban hagyott Mátyás István „Mundruc” motívumkatalógusba¹³ illesztettem bele. A motívumcsaládok rendszámát kibővítettem háromjegyű számmá s így lehetővé vált azon motívumok beillesztése is, melyek a Mátyás anyagban nem szerepelnek.

Martin a motívumosztályozási rendet a következő szempontok szerint alakította ki.

Az első rendszám a motívumcsaládok csoportja. E kategóriába az azonos gyökökkel kezdődő motívumokat soroljuk, s így a hasonló elő (fő) tagú motívumok egy csoportba kerülnek. A motívumcsaládok nagy csoportját a támasztékszerkezetük határozza meg. E szempontok alapján öt nagy kategóriát lehet megkülönböztetni:

1. A motívumrend elején a lábgesztusokból álló gyökök, ill. motívumcsaládok állnak. A 0-val kezdődő motívumcsaládok támasztékszerkezeten ismétlő (1-1-es) jellegű.

2. Az 1. számmal kezdődő motívumcsaládoknál egy jellegzetes szabadláb gesztust testsúlyváltás követ. Támasztékszerkezetét ismétlő és váltó (1-2) kombináció jellemzi.

3. A váltó (2-2) támasztékszerkezetű motívumgyököt tartalmazó családok 2. számmal kezdődnek.

4. A 3. számmal kezdődő családok páros (3-3) támasztékkal kezdődnek.

5. Az utolsó (4. számmal kezdődő) motívumcsalád csoportot a csapásoló, csizmaverő motívumok alkotják.

A második rendszám a motívumok strukturális felépítését jellemzi. A morfológiai minősítés során a következő csoportokat lehet megállapítani. (A csoportok száma egyben a rendszámot is jelenti.)

1. A legrövidebb, legegyszerűbb, gyakran félütemes (♩ , ♪) motívumokat gyökérmotívumoknak nevezzük, melyek egyetlen kéttagú mozdulat ismétlődéséből állnak (pl. a 206. 1. rendszámú motívum a váltott lábú féloldalas ugrásokat ismétli).

2. Az együtemes (2/4-es időtartamú) figurákat egyszerű motívumoknak nevezzük. Ezek két részből állnak. A főhangsúlyos részük a motívummagot tartalmazza, ami kiegészül egy vagy két átmenetet biztosító kötő gesztussal.

3. A bővített motívumok egy gyök ismétlődéséből, ill. az együtemes motívu-

mok kétütemessé való bővüléséből állnak. Ez a morfológiai csoport az egyszerű motívumokhoz képest csak mennyiségi változáson ment keresztül.

4. Az összetett motívumokban két gyök kapcsolódik össze kötő, kiegészítő elemek segítségével. Az egyes tagok önállóan, vagy az esetek többségében más összetételben is előfordulhatnak.

5. Ha egy kétütemes motívum 3 vagy több gyököt tartalmaz, akkor többszörsően összetett motívumról beszélünk. A kalotaszegi legényesben (ahogy az elemzésből kiderül) viszonylag kevés ilyen motívumcsoportot tartunk számon.

A motívumrendszámok harmadik tagja a szerkezeti funkciót mutatja. E rendszám segítségével a motívum táncszakaszon belüli helyzetét, szerepét is megismerhetjük. A pontokban élő, alakuló, variálódó motívum jellemzői szerkezeti funkciójuk ismerete nélkül kevésbé értelmezhetők, s ezért az osztályozásban fontos szerepük van. A szerkezeti funkció szempontjából történő osztályozásnál a motívumok 4 csoportját különböztetjük meg.

1. A kezdőfigurákat az 1. rendszám alatt tartjuk nyilván. A mellékhangsúlyos (késleltetett) pontzárlat következtében a kalotaszegi legényesben a szakasz elején egy sajátos kezdőformula jelenik meg, amely a kellő átmenetet biztosítja a táncos számára a következő motívum eltáncolására. Általában egy táncosnak egy, maximum két kezdőfigurája van. Varga István ebben is kivételt jelent, mivel ő egy táncanfolyamaton belül három kezdőfigurát is képes táncolni.

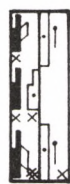
2. A középső vagy gerincmotívumok első (3-4. ütemre eső) részét 2. számmal jelöljük.

3. A zárlatot megelőző helyzetben található gerincmotívumok rendszáma a 3-as. A legényes táncmotívumok döntő többségét e két csoport teszi ki.

4. A négyes rendszámot a zárlat funkciójában szereplő motívumok kapták. Ezek a motívumok a táncszakasz végén — 7-8. ütemben — kötelező érvényű zárásokat jelentenek. A zárlat lehet a gerincmotívum variánsa, de teljesen eltérő minőségű motívumfajta is előfordulhat ezen a helyen.

A fent felsorolt kategóriák alapján kialakult kisebb csoportokat a további típus szerinti osztályozás követi. A motívumtípus fő kritériumának a motívumalkotó gyökök minőségi és mennyiségi azonosságát tekintjük, de egyes csoportok elválasztásánál a lényeges ritmikai, strukturális, támasztékszerkezeti különbségeket is figyelembe kell venni.

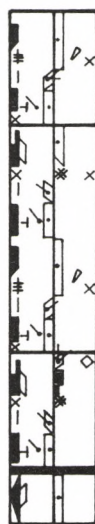
Varga István motívumrendje:



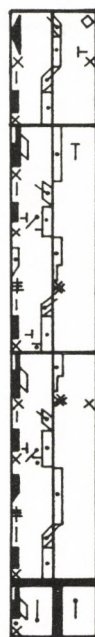
2.

3.

3.



1.



2.

4.



1.



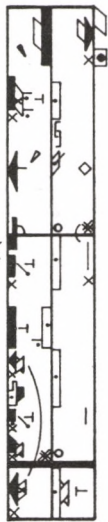
2.



1.

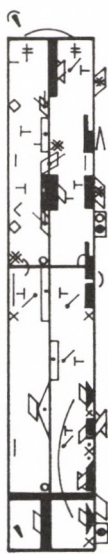


1.

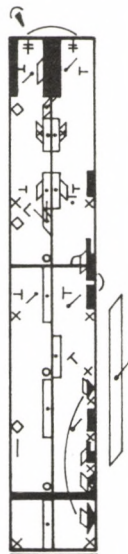


1.

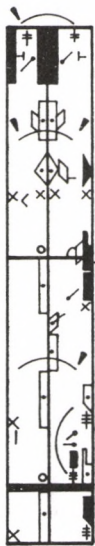
2.



1.1.

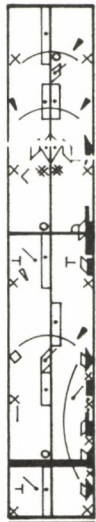


1.2.



1.3.

3.



1.

4.



1.

4.

<div data-bbox="65 103 130 283"> </div>	2.	3.	4.
2.	<div data-bbox="181 163 274 455"> </div>	<div data-bbox="382 163 475 455"> </div>	
4.	<div data-bbox="178 498 274 1017"> </div>		<div data-bbox="611 498 716 1017"> </div> <div data-bbox="783 498 880 1017"> </div> <div data-bbox="952 498 1060 1017"> </div>
5.		<div data-bbox="382 1094 491 1614"> </div>	



2.

3.

4.

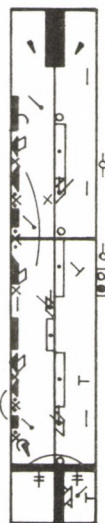
4.



1.



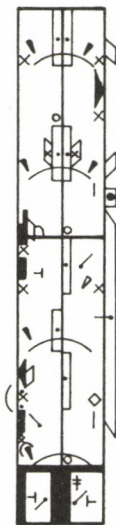
2.



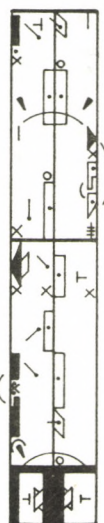
1.



2.



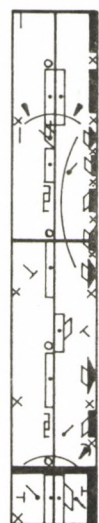
3.



1.



3.



2.

101

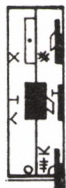


2.

3.

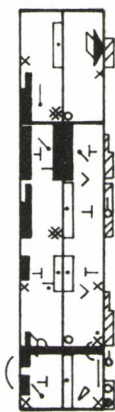


1.

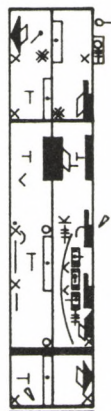


2.

3.

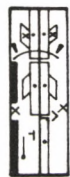


1.



1.

103

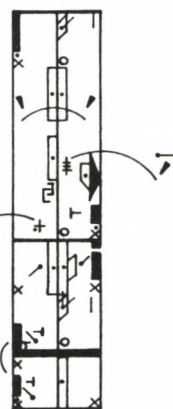


3.



1.

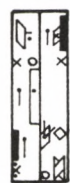
4.



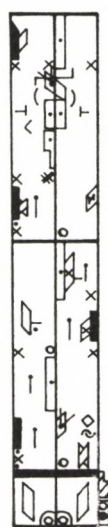
1.

4.

106

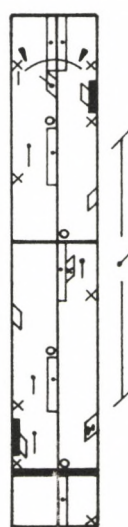


1.



1.

3.



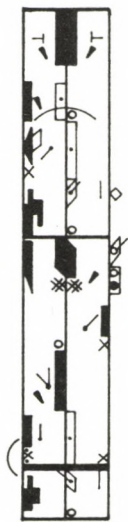
1.

3.

203



1.



1.

4.

206



3.



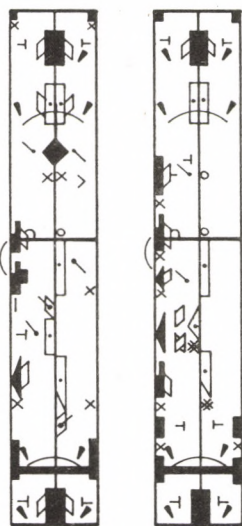
1.



2.

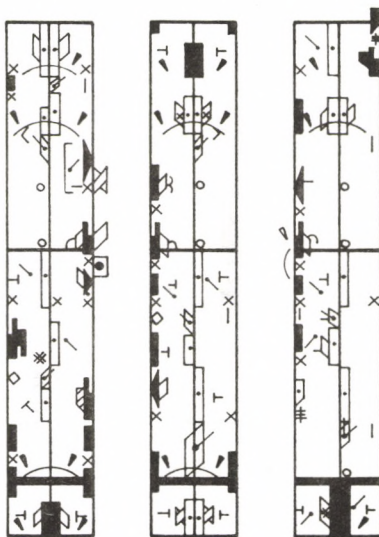
3.

4.



1.

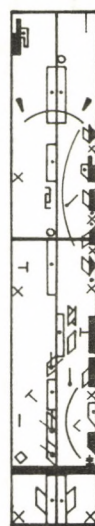
2.



1.

2.

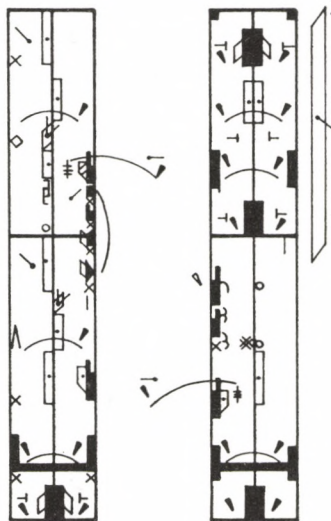
3.



1.

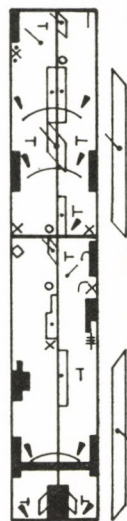


3.



4.

5.

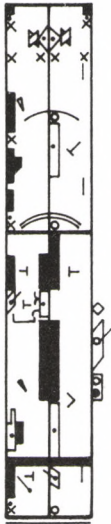


2.

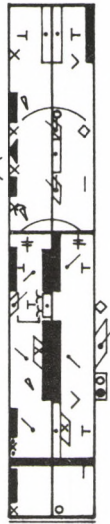


1.

4.



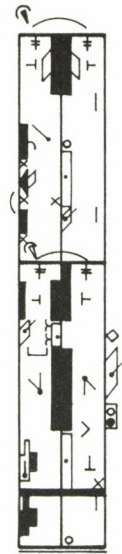
1.1.



1.2.

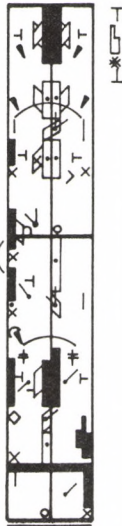


1.3.

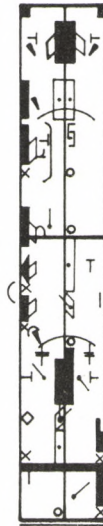


1.4.

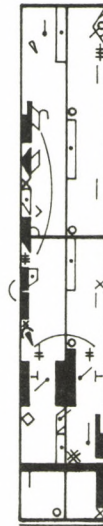
5.



1.



2.

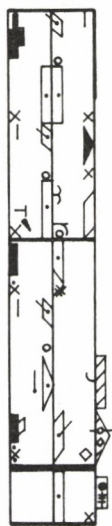


3.

209



4.



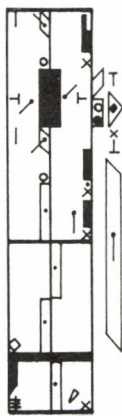
1.

3.

210



4.



1.

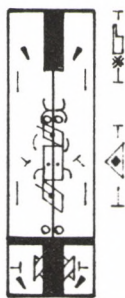
1.



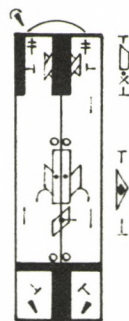
2.

3.

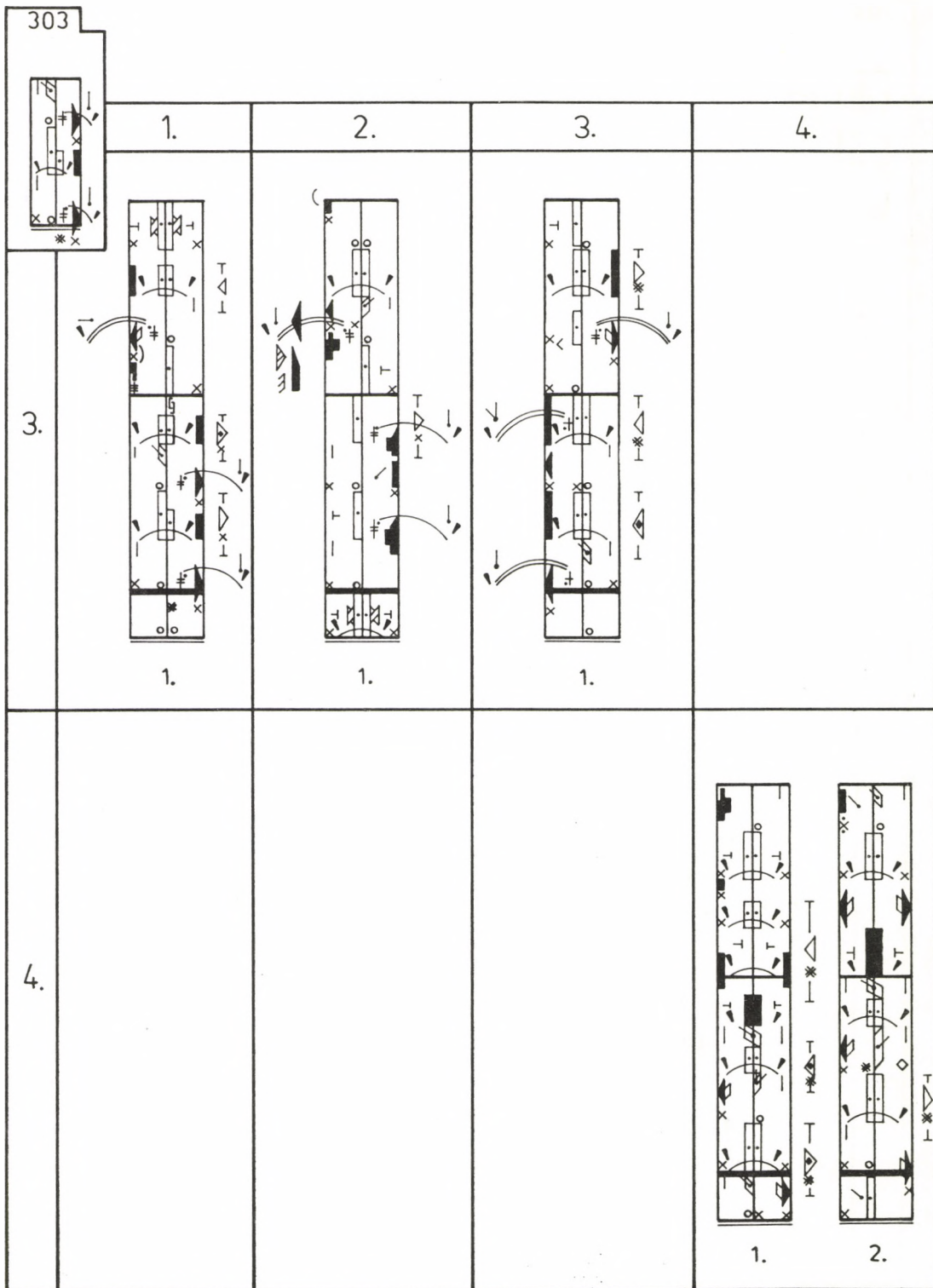
2.



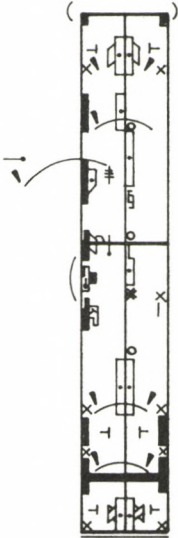
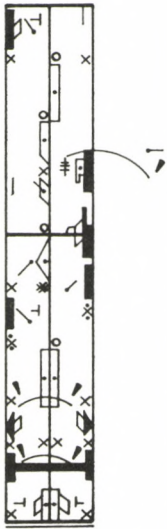


1.



1.



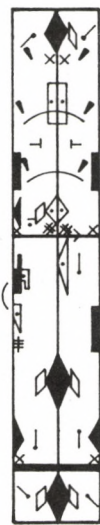
	2.	3.	4.
3.			 <p>1.</p>
4.	 <p>1.</p>	 <p>1.</p>	 <p>1.</p>



2.

3.

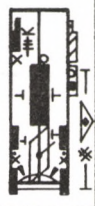
4.



1.



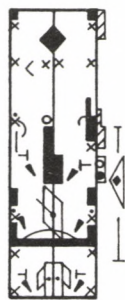
1.



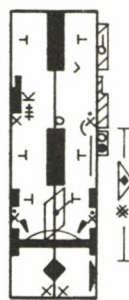
2.

3.

2.

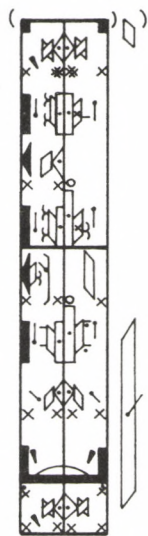


1.

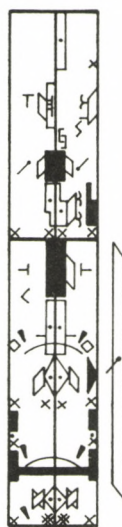


1.

3.



1.



1.

"1."

1.



1.1.



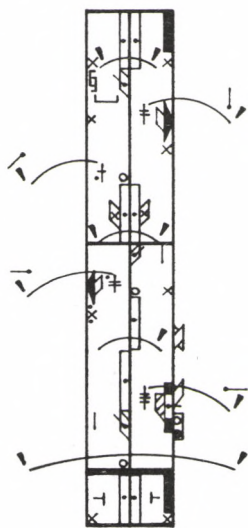
1.2.



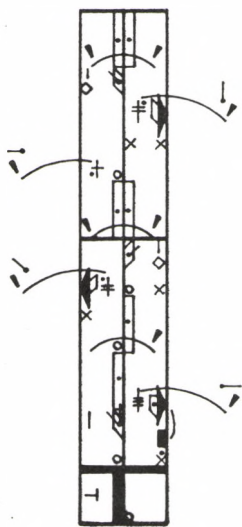
1.3.

2.

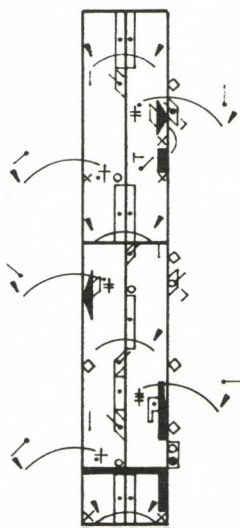
3.



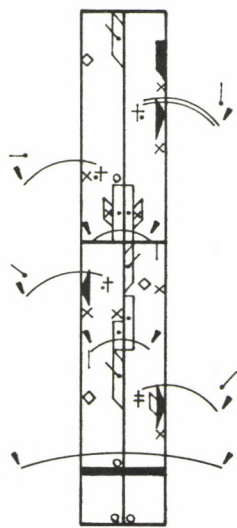
1.1.



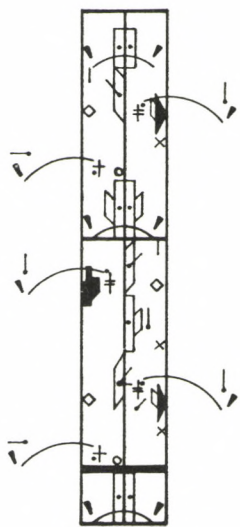
1.2.



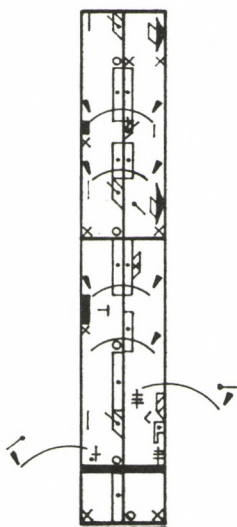
1.1.



1.2.

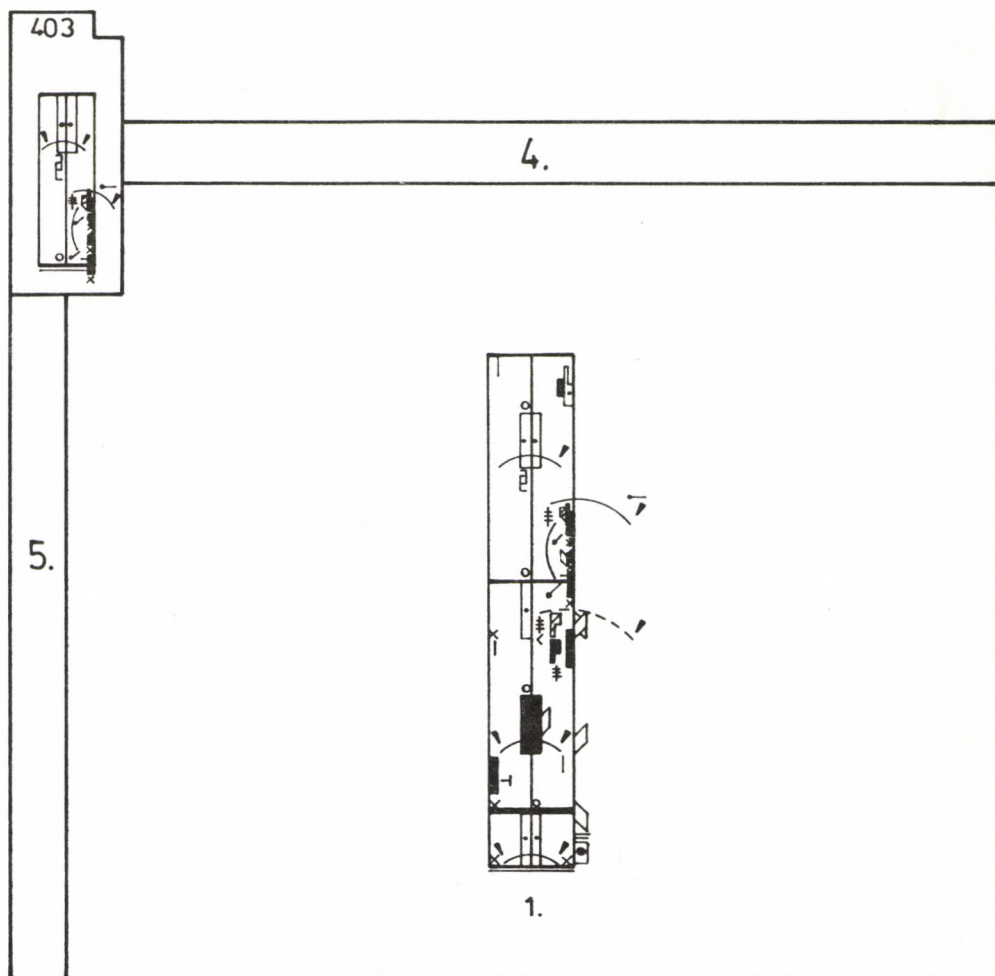


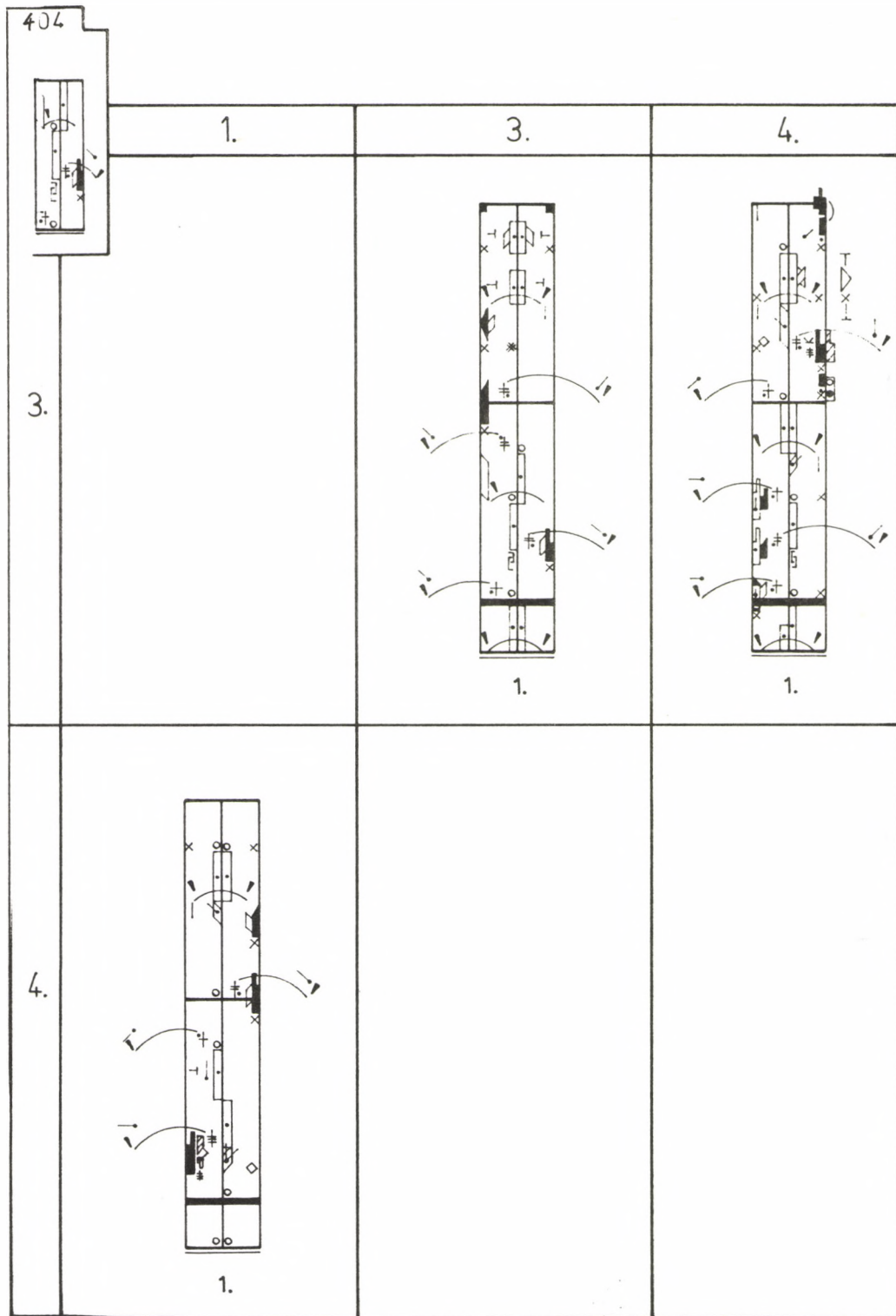
1.3.



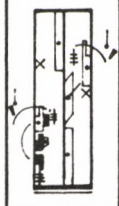
1.4.

4.



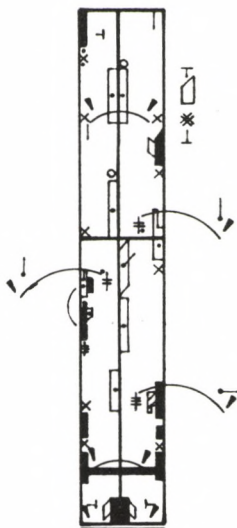


406

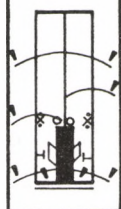


4.

4.

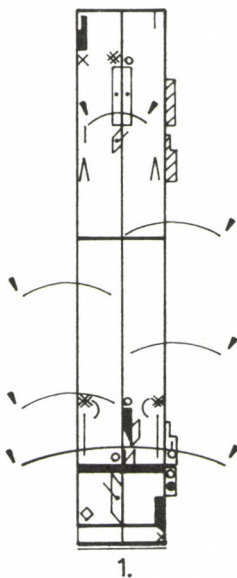


1.

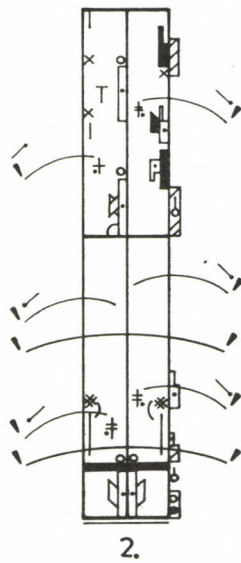
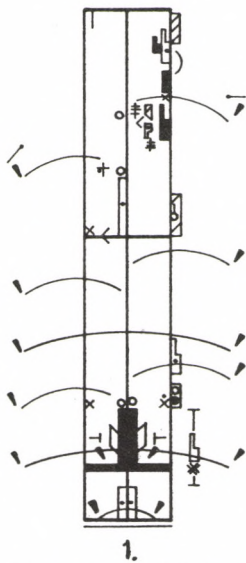


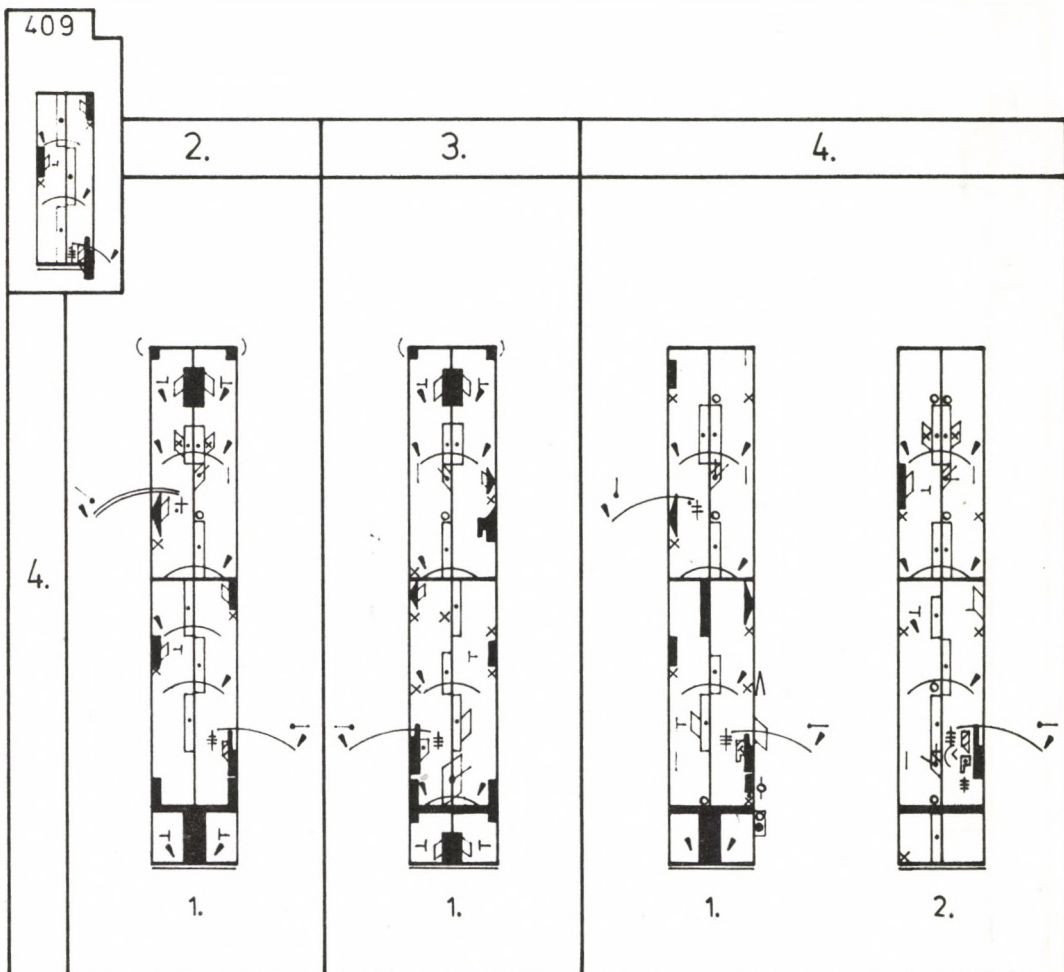
4.

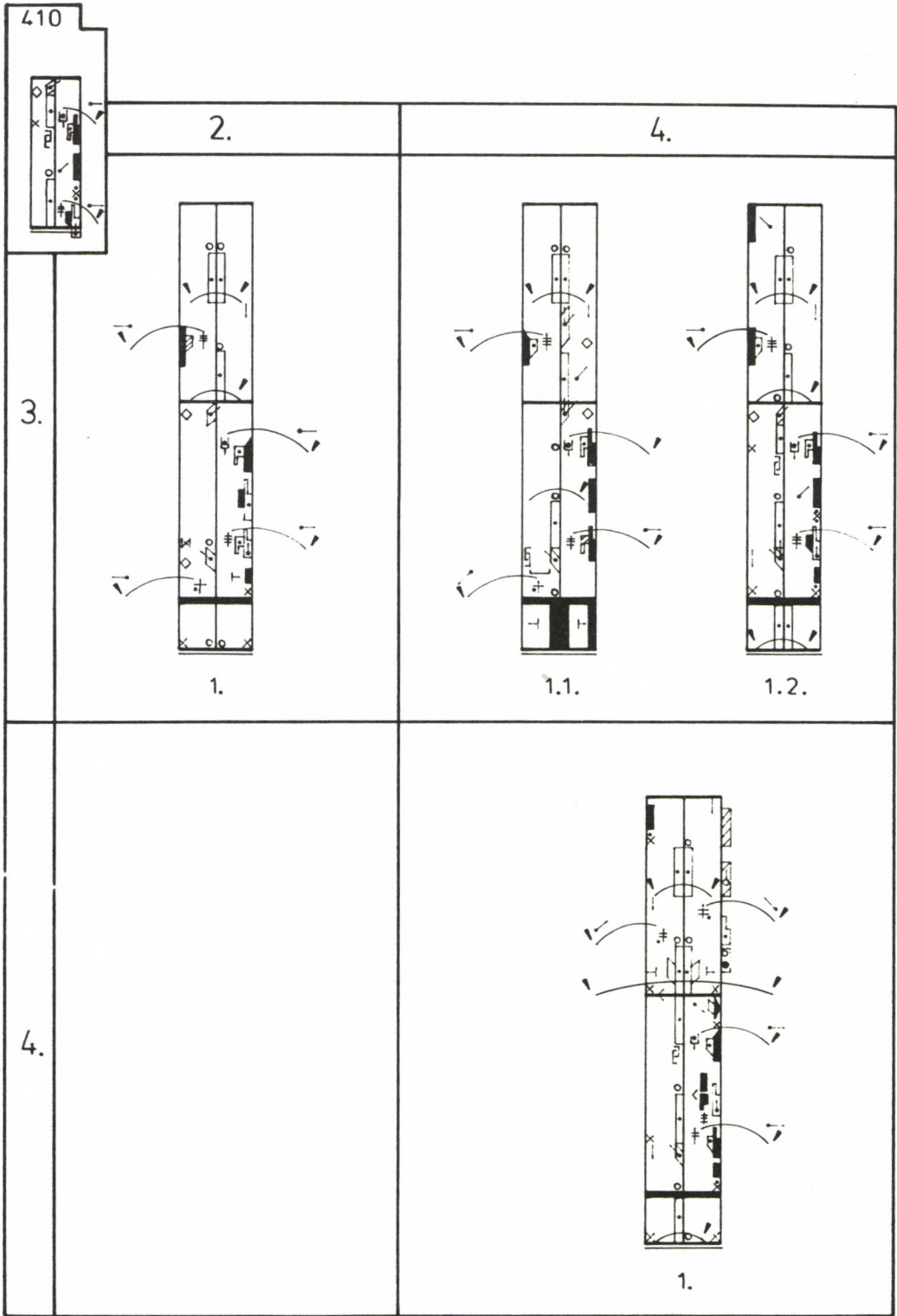
3.



4.







Varga István az Ft. 558. sz. filmen 3 teljes és 2 töredékes legényes táncfolyamatot mutat be. Az öt tánc összesen 36 pont terjedelmű. Az A folyamat 12 szakaszos, a C és D 7-7 pontot tartalmaz és a két töredékes táncfolyamat 4 (B), illetve 6 (E) pont terjedelmű. A táncfolyamatok zenei ütem terjedelme a következő:

A foly: 89 ütem, B. foly. 24 ütem, C foly. 61 ütem, D foly. 61 ütem, E foly. 42 ütem. Összesen: 277 ütem.

Varga István összesen 138 motívumpéldányt táncol, s ez 27 motívumcsalád 95 típusába sorolható be. Ahhoz képest, hogy táncosunk anyagát egyetlen alkalommal rögzítették és csak öt táncfolyamat állt a vizsgálat rendelkezésére, meglepően sok figurát ismer. A kalotaszegi táncosok egy alkalommal nem tudják minden figurájukat, s annak minden variánsát bemutatni, ezért feltételezhető, hogy ez a mennyiség Varga István motívumkészletének 75-80%-a.

A motívumcsaládokon belül a legkevesebb (6) típust az egyszerű motívumok csoportja alkotja. Az összetett motívumok (61) aránya jóval nagyobb a többi csoporthoz képest. A gyökyszerűen ismételt (9) és a bővített motívumok (15) száma súlyuknak megfelelő nagyságban található Varga motívumkészletében.

A gyökyszerűen ismételt motívumok két altípusát különböztetjük meg a vizsgált motívumkincsben.

Az első esetben a gyökisméltés a motívum funkciójából következik. Itt a motívumok a táncszakasz azon részén helyezkednek el, ahol szerkezetük és terjedelmük a pillanatnyi szituációtól függ. Pl. mindhárom teljes (A,C,D) táncfolyamat a 307 motívumcsaláddal kezdődik, amiből a figura tánckezdő, bevezető funkciójára lehet következtetni.

A gyökyszerűen ismételt motívumok másik csoportja már erős affinitást mutat a bővített motívumok csoportja felé. A még kialakulatlan, nem eléggé szilárd figurahatár viszont megakadályozza a bővített motívumokba való sorolását. Az affinitásra hajlamos motívumok igen hamar magasabb szervezettséget érhetnek el. (Lásd a 206 motívumcsaládot.)

A bővített motívumok 3 csoportba sorolhatók. Az első altípus a *gyökyszerűen* bővített figurákat jelenti. Ilyenkor a táncos egy meghatározott — a zenei ütemeknek is megfelelő — időszakon keresztül ismételteti a gyökyszerű mozdulatokat. Ezt az építkezési elvet az a a a képlettel lehet leírni. (Lásd 101. motívumcsaládot.)

A bővített motívumok második altípusa a *toldalékos* eljárással kiegészült motívumok csoportja. Ez esetben az egyszerű motívum valamelyik tagjának ismételtetése jelenti a bővítést. Ezt a szerveződési szisztémát az $A(a+a)$ képlettel lehet jelölni. A 306.3.2.1. sz. motívumtípus képviseli ezt az eljárást.

A bővítés harmadik — az összetétel eljárásához közelítő — altípusa az *ismétléssel* előállított motívumok csoportja. Az egyszerű motívum kétszeri megismétlésével születnek az ilyen figurák. Szerkezeti képletük $A+A$. A 304.3-as és a 408.3. rendszámú motívumok példázzák legjobban ezt a fajta bővítést.

Az egyszerű motívumok általában úgy jönnek létre, hogy a lényegi, centrális maghoz egy vagy két kötőelem kapcsolódik, amely a folyamatos, azonos vagy

szimmetrikus ismétléssel járt előadást biztosítja. Varga István motívumkincsében ilyen típus 003.2.2. Itt a hátulról indított széles amplitudójú infenőhöz hozzákapcsolódik a szűk mozgást igénylő érintő lábgesztus. A kötőelem a kétütemes összetett motívum előadását is lehetővé teszi.

A páros támasztékú motívumok — az alapállás következtében — kevésbé variálabilisak, csak térbeli szimmetrikus ismétlésük megoldható. (Lásd a 302. motívumcsaládot.)

Van Varga István motívumkészletében egy furcsa figura. (306.2.2.) E típus azzal tűnik ki, hogy együtemes terjedelme ellenére két motívum-magja van. Mintha egy kétütemes összetett motívum zsugorodott volna össze. Az első gyök a légbokázó, a második a láblendítés, mely mozdulatokat a táncos még az ugrások oldalra haladásával is megnehezíti. Ezzel a megszokottól eltérő motívumot hozott létre, amit invariánsnak kell tekinteni.

Táncosunk motívumépítkezésében a legfontosabb módszer az összetétel. A vizsgált repertoárban legnagyobb számban az összetett motívumok találhatók. A közép-erdélyi sűrű legényes mindhárom (mezősegi, Maros-Küküllő menti és kalotaszegi) altípusában ez a leggyakoribb szerkesztési elv. Az önállóan vagy más összetételekben előforduló egyszerű motívumok a rögtönzött táncalkotás során alkalmilag vagy hosszabb időre összekapcsolódnak és egy fejlettebb struktúrájú motívumot hoznak létre.

A motívumok összekapcsolódásánál fontos tényező az összetételt alkotó motívumok plasztikai-dinamikai amplitudója. A táncos előadók arra törekednek, hogy az összekerülő motívumok gyökeinek dinamikai hatásfokai eltérőek legyenek, ne oltsák ki egymást.

A következő két táblázat a vizsgált anyag motívumgyökereinek kapcsolódását, összetételeit mutatja:

A motívumgyökök kapcsolódása:

Motívumgyökök	A kapcsolódás gyakorisága	Előtagként hányféle utótaggal	Utótagként hányféle előtaggal
001	2	2	-
002	7	3	4
003	5	4	1
004	7	3	4
102	3	1	2
103	7	2	5
203	1	1	-
207	3	3	-
208	3	3	-
209	2	-	2
303	8	2	6
304	5	2	3
305	1	1	-

Motívumgyökök	A kapcsolódás gyakorisága	Előtagként hányféle utótaggal	Utótagként hányféle előtaggal
307	1	-	1
402	4	2	2
406	1	1	-
408	3	2	1
409	1	1	-
410	1	1	-

Előtag

Utótag

	002	003	004	102	103	209	303	304	307	402	403	404	408	411
001	++		+											
002				++	+++		+							
003	++			++		+	+							
004	+++ ++				++	+								
102	+													
103			+				+							
203			+											
207	+				+++ ++		+++				+			
208		+	++++ +++			++								
303				+			+							
304					+									+
305								++						
402							+					+++ ++		
403							+			+				
404										+				
406										+				
408										+		+		
409							++							
410													+	

+ = Többszörösen összetett motívum utótagja.

411 = Csak utótagként fordul elő.

A többszörösen összetett motívumok kis számban fordulnak elő Varga István repertoárjában. A három vagy annál több gyökösszetétel azért ritka, mert ezáltal a figura túlsúlyolttá, nehezen követhetővé válik. A 003.5 és 403.5 motívumtípusok alkalmi összetételek, melyek a pont díszítésére szolgálnak. A 208.5 típusban

a kezdőmotívum átmenetet biztosító oldalt ugrása lehetővé teszi a többszörös összetételt.

A motívumépítkezéssel, szerveződéssel kapcsolatban meg kell említeni az *oppozicionális* szerkesztési elv fogalmát is. Ez azt jelenti, hogy különösen a gyökszerűen ismételt és bővített motívumok esetében létezik egy olyan szervezési elv, mely a táncos oppozíciókban való gondolkodását bizonyítja. Az előadó igyekszik a kiinduló, egyensúlyi helyzetébe visszatérni. Nemcsak a motívumokat lehet szimmetrikusan ismételni, hanem az előre haladást hátraugrással, az oldalra haladást visszatáncolással lehet kompenzálni. A közölt táncpéldában (A. folyamat) erre találunk példákat. A VII. pont 3-4 ütemében a 101. motívumtípussal végrehajtott előre haladást a 001 4.3.1. figurával állítja párba a táncos, mely motívum eljárása alatt visszatér a kiinduló helyzetbe. Az oppozíciós szerkesztés a motívum zenei ütemhez való igazodási kötelezettségét is megszünteti, mivel a második motívum 2 nyolcaddal hosszabb, s ezzel a zárófigurát rövidíti meg. Olyanra is van példa, amikor a pontszerkezetet változtatja meg az oppozíciós szerkesztés. A VIII. pont 102. rendszámú első gerinc motívumát a szitáló (206) figura követi. E motívum szimmetrikus és ellentétes irányba történő ismétlése támasztékszerkezeti nehézségekbe ütközik. Ezért táncosunk átlépi a táncszakasz korlátait és a következő (IX.) pontban szimmetrikusan megismétli a 206. motívumtípust.

Az oppozicionális szerkesztési elv nagyobb szerepet kap a pontok szerveződésében, építkezésében, ami egy későbbi vizsgálat tárgya lehet.

Karácsony Zoltán

Jegyzetek

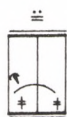
1. A motívumvariálódás sokféle lehetőségének szintézise következtében a motívumok osztályozása meglehetősen nehézkes, mert a rendkívül nagyszámú motívum egymással való rokonságát nehéz olyan rendszerbe illeszteni, mely megfelelő nyíltságot biztosít a motívumok affinitásának (Ortutay 1981. 52-53), illetve lehetővé tenné az újabb motívumok beillesztését.
2. A film jegyzőkönyve 63 évesnek tünteti fel és a felvétel 1965-ben készült. Így valószínű, hogy Varga István 1902-1903 között született.
3. 1965. május 10-én Martin György zenei felvételt készített Varga Istvánnal, aki legényes és sebes csárdás dallamokat fűtyült. Feltehető, hogy ekkor beszéltek meg a későbbi filmfelvétel helyét és idejét.
4. Lásd MTA Ft. 513. és 542. sz. filmeket. Varga István nem táncol ezeken a filmekben. A későbbi bogártelki gyűjtéseken sem merült fel a neve.
5. Ebben az időben Borbély Jolán — a film egyik készítője — magyar nyelv és irodalmat tanított az Arany János általános iskolában.
6. Valószínűleg felváltva kezelték a play back zenét szolgáltató magnetofont és a filmkamerát.
7. 1974. január 1. óta Zenetudományi Intézet Néptánc osztály filmarchivuma.
8. A felvételen Armán Lajos (18 éves) primás, Lakatos József (35 éves) kontrás, valamint Sztójka János (29 éves) bőgős muzsikál egy táncpárt, amely legényesből, csárdásból és szaporából áll. A funkciós zenei felvétel jó minősége és megfelelő terjedelme miatt Martin György egy ún. play back szalagra másolta e felvételt és gyakran használta fel kalotaszegi filmezései alkalmával.
9. Armán Lajos például a Kolozsvár melletti Györgyfalvára járt gyakran muzsikálni, mely falunak a legényes tánca a nyugat-mezőségi sűrű legényessel tart rokonságot. (Martin 1985.) A felvételen is a györgyfalvai legényesre jellemző főhangsúlyos zárlatot emeli ki a kontrakíséret. (Karácsony 1985.) Varga Istvánt ez a tény nem zavarja.
10. Lásd a vistai Mátyás István „Mundruc”-ot, a bogártelki id. és ifj. Fekete János „Poncsák”-at és az inaktelki Gergely Ferenc „Gyurká”-t.
A film jegyzőkönyve szerint ezt a táncot Varga István 1918-ban tanulta egy nála két évvel

11. idősebb egresi magyar embertől. Azóta ezt a táncot nem látta. A táncot sebes csárdásnak, vagy kondás csárdásnak (sic) nevezte.
 Valószínűleg a kamera mellett elhelyezett magnetofonra fordította a figyelmét.
 12. A kézirat a MTA Zenatudományi Intézet Néptánc osztályának a kéziratárában található. Je-
 13. lenleg még feldolgozatlan.

Bibliográfia

- Domby Imre*: Kalotaszegi népi táncok. Cluj. é.n.
Karácsony Zoltán: Egy györgyfalvi férfi legényes táncai. Kézirat, Budapest 1985.
Karsai Zsigmond — Martin György: Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest, 1989. Zenetudo-
 mányi Intézet. 324. o.
Kürti László: Hungarian Dance Structures: A linguistic Approach. Journal for the Anthropologi-
 cal Study of Movement 1/1 (1980.) 45-63.
Lugossy Emma: 39 verbunktánc. Budapest, 1954.
Martin György: Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárköz-dunamenti táncok motívumkin-
 cse. Budapest 1964. Népművelési Intézet. 467. o. (Melléklet, Lányi Ágostonnal, 62. o.)
Martin Gy.: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. Budapest, 1966. MTA. I. Oszt. Közle-
 ményei. 23. 201-219. o.
Martin Gy.: Kalotaszegi legényes. Budapest, 1967. Táncművészeti Értesítő, 1967/3. 126-129. o.
Martin Gy.: Magyar táncfűsók és táncdialektusok. Budapest, 1970. Népművelési Intézet. 266.
 o. + 144. dall.
Martin Gy.: A magyar nép táncai. Budapest, 1974.
Martin Gy.: Egy improvizatív férfitánc struktúrája. Budapest, 1976. Táncstudományi Tanulmányok
 1976-77. 264-300. o.
Martin Gy.: A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. Budapest, 1977. In: Népi
 Kultúra — Népi Társadalom IX. 357-389. o.
Martin Gy.: A táncciklus — a néptánc legnagyobb formai egysége. Budapest, 1978. Magyar Ze-
 ne, 197-217. o.
Martin Gy.: Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. Budapest, 1980. In: Népi Kul-
 túra — Népi Társadalom XI-XII. 411-449.
Martin Gy.: Mezőségi sűrű legényes. Budapest, 1985. Népművelési Intézet.
Martin György — Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. Bu-
 dapest, 1959. Táncstudományi Tanulmányok 1959-60. 211-248. o.
Martin György — Pesovár Ernő: A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. Budapest,
 1963. Táncstudományi Tanulmányok 1963-64. 193-233. o.
Molnár István: Magyar táncagyományok. Budapest, 1947.
Ortutay Gyula: A nép művészete (szerk. Bodrogi Tibor — Dömötör Tekla), Budapest, 1981.
Az A táncfolyamat adatai:
 Az MTA ZTI Ft. 558. 1. sz. táncot lejegyezte Lányi Ágoston. Ellenőrizte Fügedi János. A mű-
 szaki rajzot Szóké Károlyi Annamária végezte. A kísérődallamot Vavrinecz András jegyezte le.

Előjegyzések:



=



=

súlytalanítás érintésben
 maradással / release weight
 but not contact



=

a mellfelület frontja
 facing of chest



=

a csípő frontja
 facing of hip



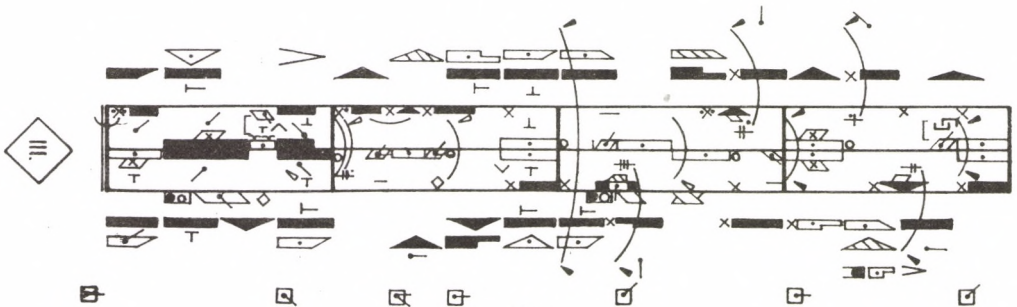
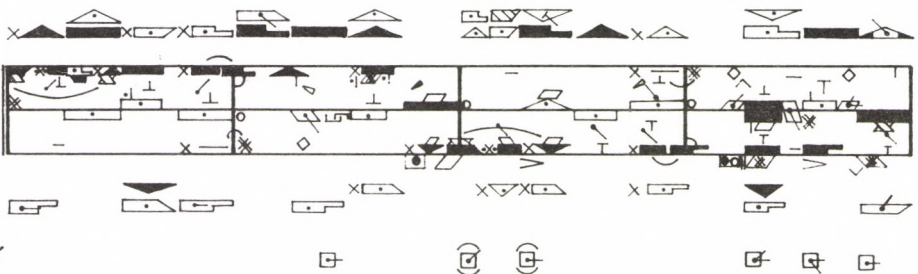
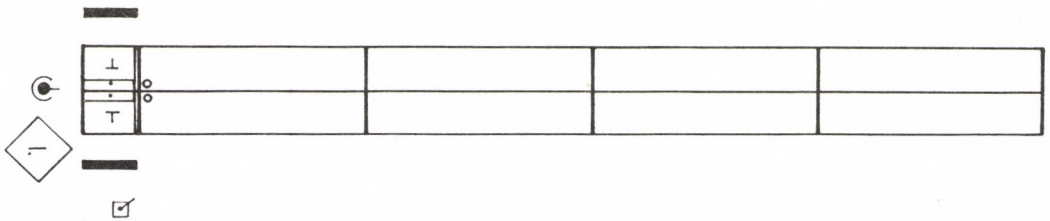
=

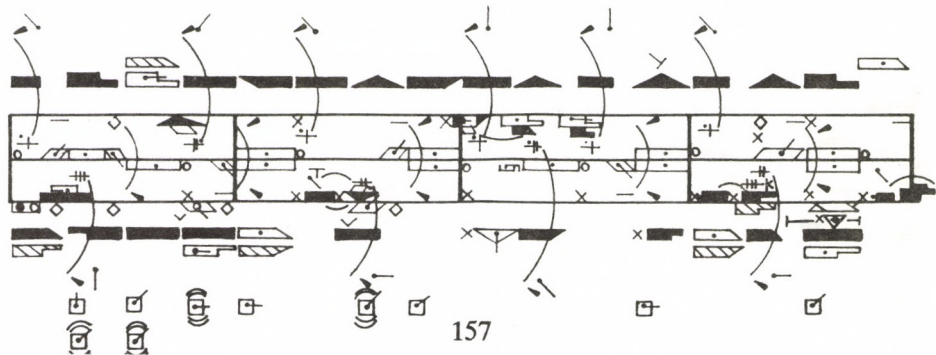
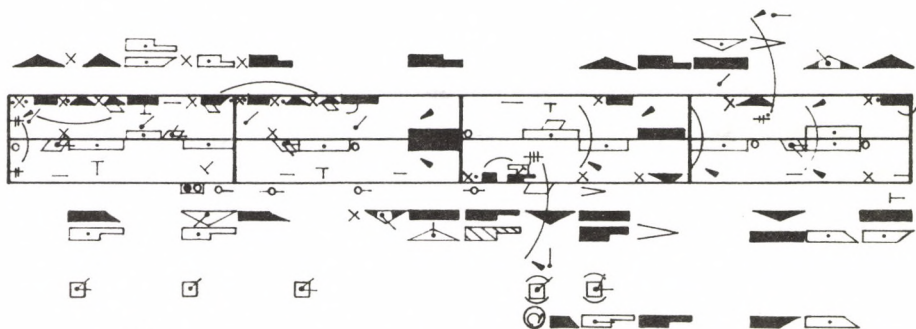
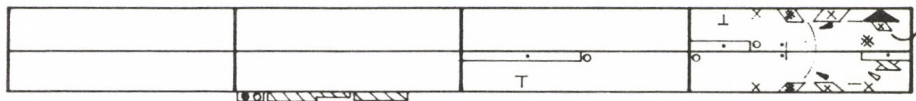
présselt erővel / pressed

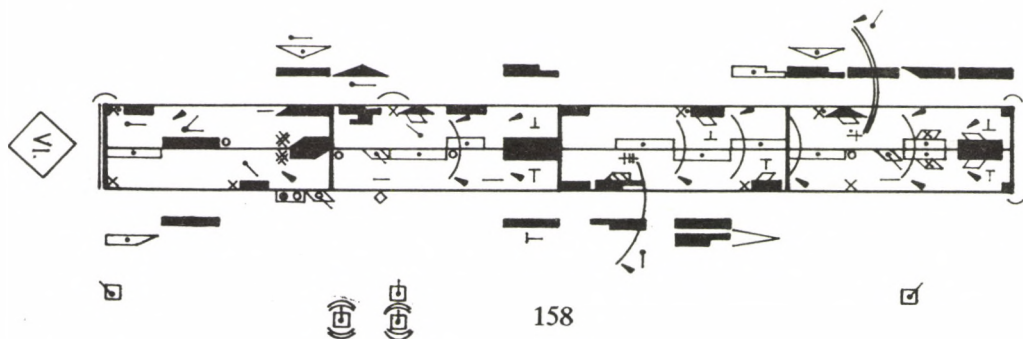
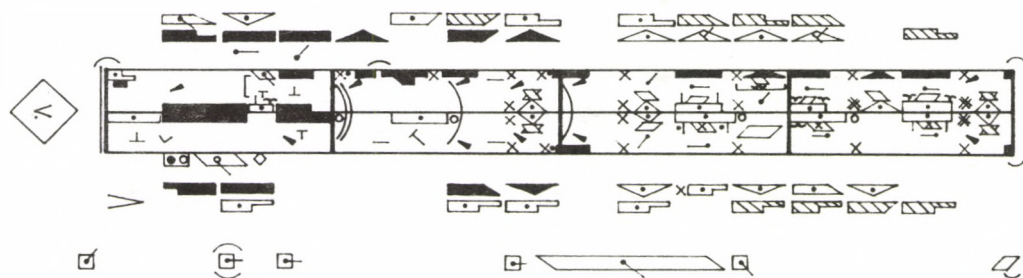
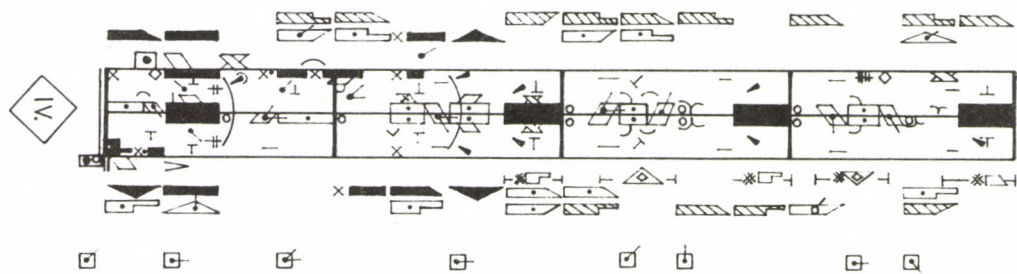
♩ = 120

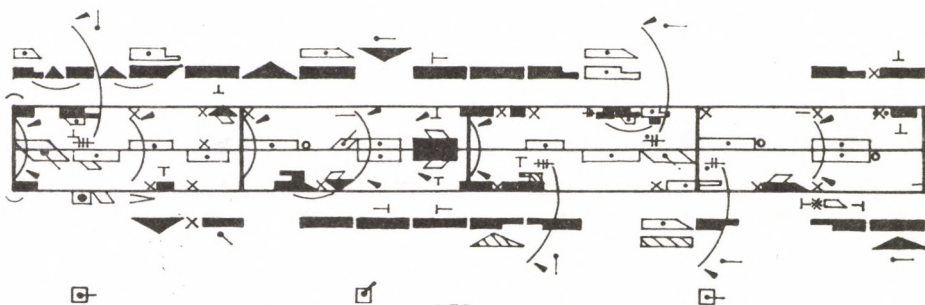
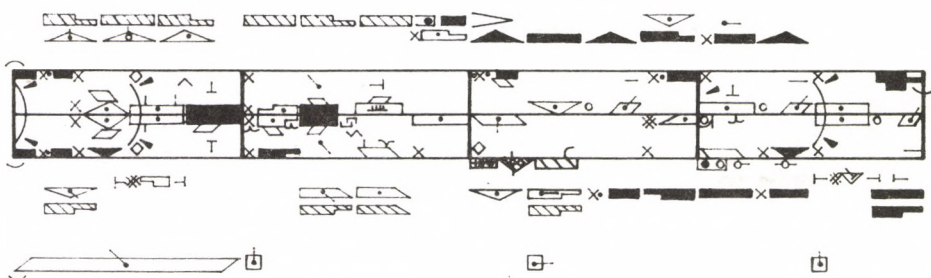
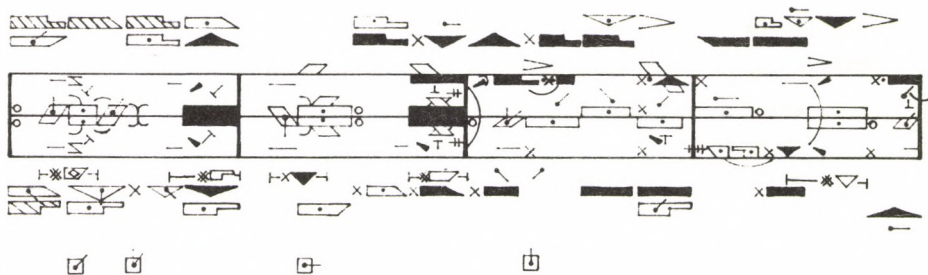


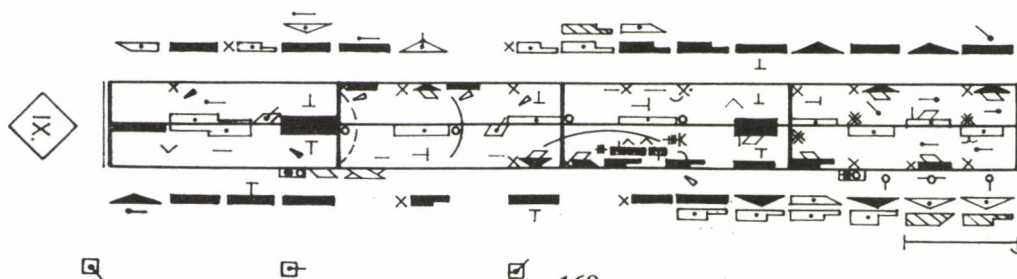
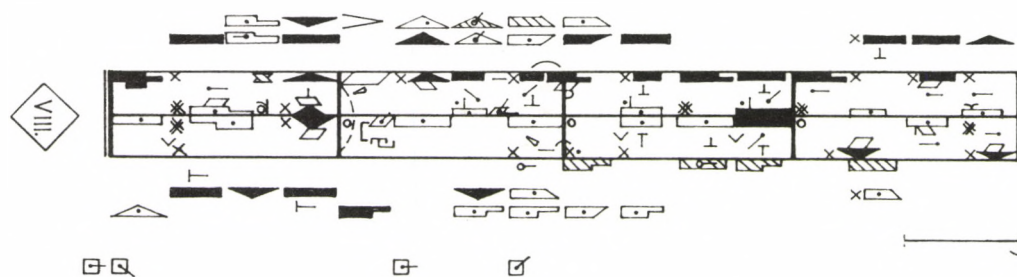
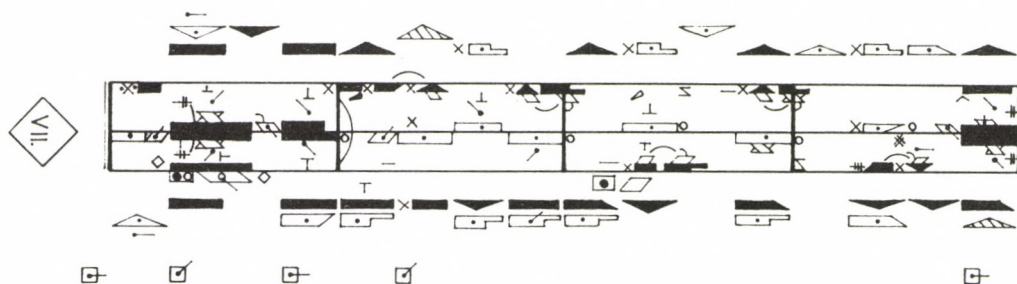
simile...

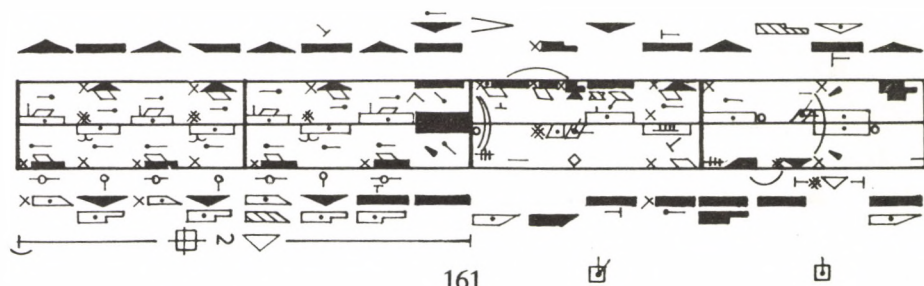
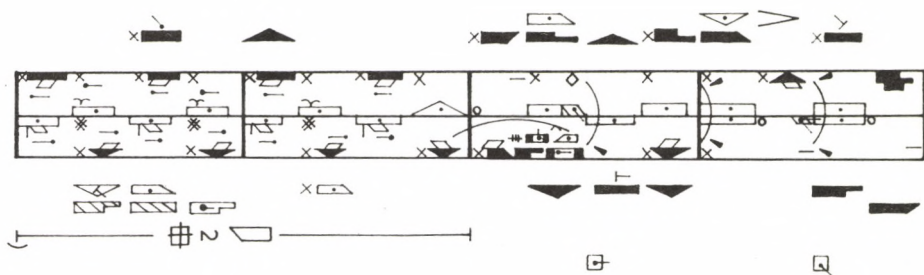
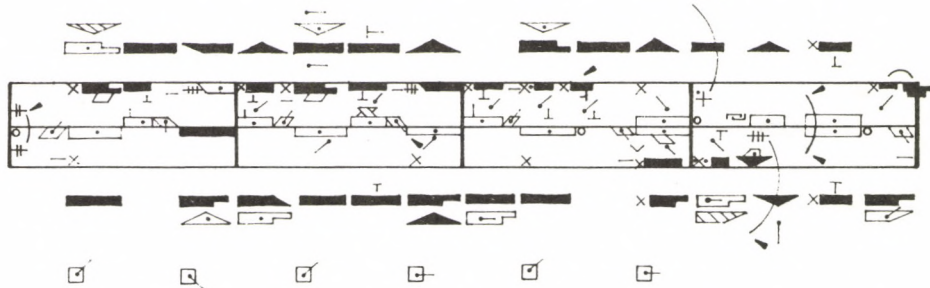


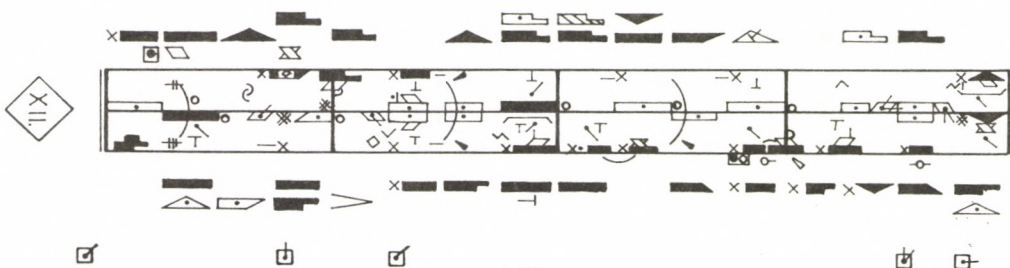
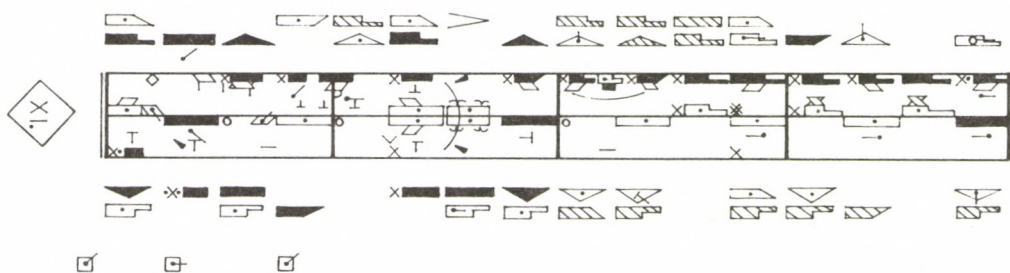
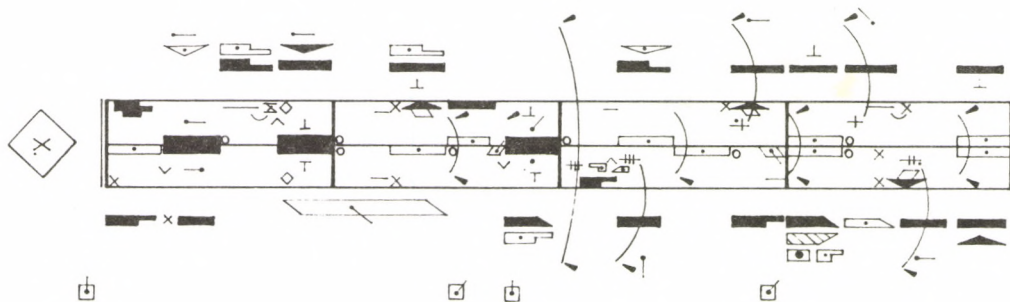


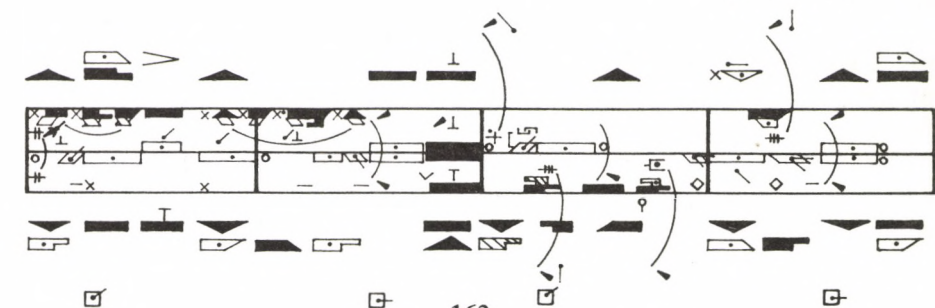
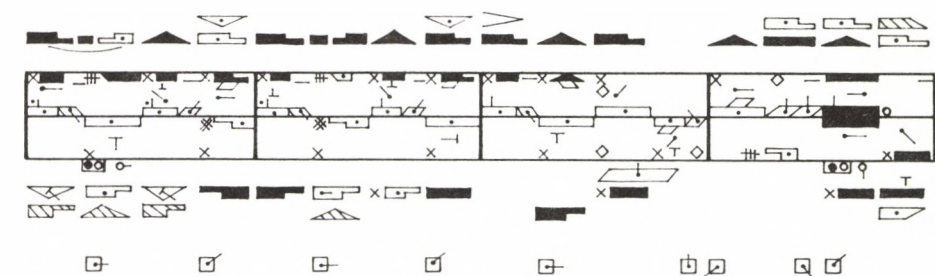
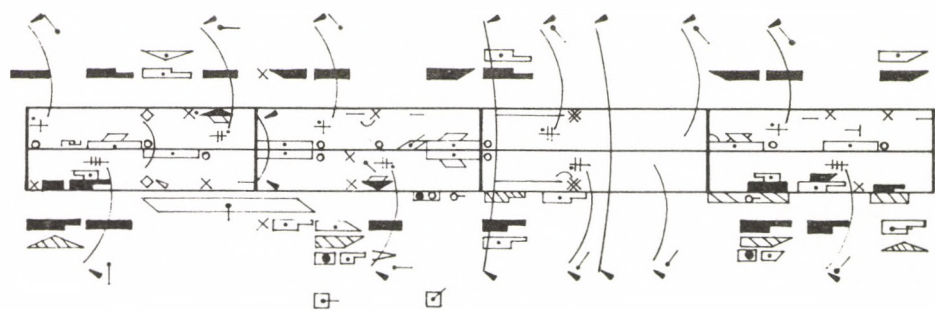












A KAUKÁZUSI OSZÉTEK TÁNCAI

A kutatás előzményei

A magyar tánc kutatás már kezdeti állapotában foglalkozott a rokon népek tánc kultúrájával¹. Felismerte, hogy különböző táncaink az érzelem és az értelem kifejezései, melyek vizsgálata a nyelvhez hasonlóan — keleti eredetű összehasonlító vizsgálatok nélkül — csak korlátozottan lehetséges. Az 1950-es években kialakuló intézményes tánc kutatás minden erejét a még megmenthető hazai emlékek gyűjtésére, rendszerezésének kimunkálására és minél gyorsabb közkinccsá tételére fordította. A rokon népek tánc kultúrájának tájékozódó vagy érdemi kutatására nem került sor. Kodály figyelmét nem kerülte el a kérdéskör fontossága és az időszak lehetősége. Ennek következtében, ha nehezen is, de a magyar népzene kutatás — legalább egyik irányban — pótolhatatlan ismeretekhez jutott,² ami a tánc kutatás esetében *teljesen elmaradt*.

A jelen kezdeményező vizsgálatok személyes indítékomból a 70-es évek első felében indultak meg³. Felkészülésemben kizárólag az észak-kaukázusi oszétek táncainak, dalainak, népi kultúrájának megismerésére törekedtem. Ugyanis a hazánk területének *közepén élő* jász-ság betelepülése a XIII. század óta adatolt a történelemtudományunk szerint. Elődeiknek: a szkitáknak, szarmatáknak, alánoknak a Kárpát-medencében és a Jászságban megfigyelt és régészeti ellenőrzött jelenléte már az i. e. évszázadokból ismert.⁴ Századunk legutóbbi évtizedeiben a témakör legjelentősebb orosz, francia, oszét és magyar történész-filológusai⁵ erősítették meg rokonságukat a Kaukázusban ma is ott élő oszét népcsoporttal (számuk mintegy 400 000 fő). Az MTA népzenei osztálya a kutatásom megindításakor (1970-es évek eleje) egyetlen oszét dallam feljegyzésével, ismeretével sem rendelkezett⁶. A táncosztály nem foglalkozott kultúrájuk megismerésével, s mindez a mai napig sem szerepel egyik osztály célkitűzésében sem. Áttekintő, korszerűnek mondható jász-oszét történelmi kapcsolatok magyar publikációja is hiányzott. Ennek elkészítése az évtized végén kezdődött meg és az első rövid, de korszerű összefoglalás 1988-ban jelent meg.⁷

A munka elindításához mindenekelőtt megfelelő publikációkat kellett felkutatnom. Ilyenekkel a Magyar Tud. Akadémia és a Keleti Könyvtár hazai állományában sem találkoztam. A szovjet nagykövetség akkori (1975) ügyvivője, F. Bogdanov úr nyújtott ehhez személyes segítséget. Moszkvában kapcsolatot kerestem V. I. Abaev világhírű oszét filológus-professzorral, akinél széleskörű lehetőségem nyílt célkitűzésem közelebbi áttekintésére. Felesége, Xenia Hurbaeva zenei végzettségű koreográfus; számos publikációja jelent meg az oszét tánczenéről és táncokról, melyeket rendelkezésemre bocsátott⁹. Pótolhatatlan információkat kaptam Abaev professzor személyes útmutatásaiból. Egyben átnyújtotta nekem barátjának, a híres kaukázusi festő-néprajzos M. C. Tuganovnak az oszét táncok

rajzos visszaemlékezéseiről készült, igen kis példányszámban megjelent füzetekkéjét.

1981-ben végre lehetőségem nyílt az érdemi, helyszíni vizsgálatok megkezdésére (mérnöki munkám kapcsán). A Csecsen-Ingus Köztársaságba utazhattam, s innen reményem volt a 70 km-re lévő oszét fővárosba, Ordzsonikidzébe átmenni, az egykori Vladikavkazba. Ezt a lehetőséget már nem Bogdanov úr, hanem utódai biztosították a szovjet nagykövetségen. Ez lett a szerencsém. A csecsen fővárosba, Groznijba érkezésünkkor jutott tudomásunkra, hogy Ordzsonikidzébe nem mehetünk, az előző napokban kitört nemzetiségi zavargások miatt. A területet ugyanis lezárták. A Groznijban bennünket fogadó intézet igazgatója udvariasan elhárította kérésem és felajánlotta a helybéli Csecsen-Ingus múzeum és Történeti-filológiai Intézet munkatársainak szívességét, melyet természetesen azonnal elfogadtam.

Pillanatok alatt teljesen új körülményekben kellett tájékozódnom. Sajnos, csak emlékfoszlányaim voltak Puskin, Turgenyev, Lermontov novelláiból, költészetükből. Ők éppen a csecsenek ellen katonáskodtak ezen a területen. Samil, a csecsenek mollahja és vezére majdnem fél évszázadon keresztül győzedelmeskedett a cári hódító törekvésekkel szemben. Nehéz helyzetemet a helybéli táncosok oldották fel, akik szívesen emlékeztek moszkvai főiskolai éveikre, ahol magyar pontozót is tanítottak! A hirtelen kínálkozott lehetőségek felé fordultam, s a kezdeti célt szükségszerűen módosítottam.

A fentiek is indokolják, hogy kaukázusi kutatómunkám összefoglalását két részre bontsam: I. részként jelen tanulmányban főbb észrevételeimet fogalmazom meg a kaukázusi és a magyar táncok előadási sajátosságainak összefüggéseiről, valamint áttekintést adok az oszét táncokról beszerzett irodalmi és személyes ismereteim, és a Groznijban gyűjtött oszét SZIMD tánc alapján. Továbbá egy nagyobb összefoglalást tervezek a különböző falvakban és Groznijban gyűjtött csecsen tánczenék, táncok és népi hagyományaik (textiliák, viselet, népköltészet, szokások, mesék, legendák stb.) megismertetésére, amely kutatómunkám eredményeinek II. része lesz.

Általános célkitűzések

A tájékozódó jellegű kutatás feladatai nem azonosak az érdemi, bizonyosságokat mutató ismeretbázison megtervezhető kutatás programtervével. A jelen esetben a következő szempontokat fogalmazom meg célkitűzésként.:

— a személyes, helyszíni terepmunka felvethet-e újabb szempontokat, gondolatokat saját táncaink jobb megismeréséhez, kutatási feladataink általános ki szélesítéséhez?

— található-e magyarázat a kaukázusi és a magyar táncok hasonlóságot és eltérést egyaránt mutató előadási karakteréhez?

— adódik-e olyan tapasztalat, mely párhuzamosan elősegíthetné saját tánca-

ink szellemiségének meggyőző, határozottabb értelmezését, a kutatás új irányokba történő kiszélesítését?

E megfogalmazott célkitűzések mellett minden esetben általános néprajzi tájékozódásra és a gyűjtési sajátosságok, nehézségek felmérésére, a további feladatok elősegítésének kimunkálására törekedtem. Ennek megfelelően határoztam el a helyszínen beszerezhető tudományos és egyéb publikációk stb. összegyűjtését is.

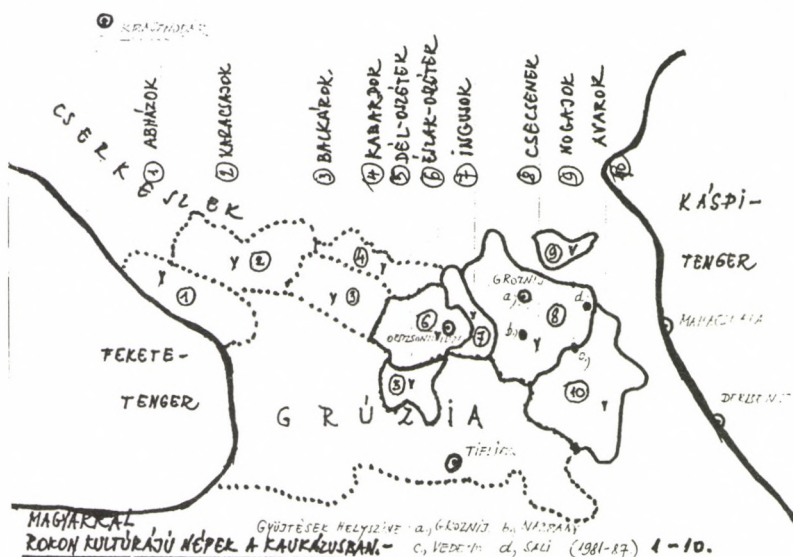
A tervezett vizsgálódások eredményei:

A véleményem szerint megfogalmazott eredményeket a következő csoportosításban tárgyalom:

- a jász (későbbiekben osztét) - magyar történelmi emlékek;
- osztét-magyar viseletemlékek és hangsúlyos kapcsolatok a táncokban;
- a *talpegyensúly* kérdései a kaukázusi és a magyar táncokban;
- az osztét táncok és tánctenék M. C. Tuganov és X. Hurbaeva, valamint személyes gyűjtésem alapján.

A történelmi emlékek

A jászberényi Jász Múzeum (Tóth János — Tóth Marianna) és a szolnoki Damjanich János Múzeum (Szabó László) munkatársainak tanulmányai⁹ korszerű adatokat és összefoglalást nyújtanak a jászokról. Saját kutatásaim megindításakor természetesen hasonlókkal nem rendelkeztem. Ismertem a múlt század kutatóinak romantikus nézeteket tartalmazó munkáit¹⁰, de szívesebben vizsgáltam



1. á.: Kaukázusi népek, népcsoportok. — Kiss Bálint írja Magyar Régiségek (Pesten, 1839.) c. munkájában: „Még a XVIII. században találtattak magyarok a Terek víz mentében a Caspium mellett, kik Inguosoknak nevezettek; tudják, hogy magyar eredetűek, de egyebet nem; mint előadja Reinegg (Beschr. des Caucasus, I. T. 135.).

a nehezen megszerzett orosz V. Miller, az antik Strabon, vagy G. Dumezil francia filológus, valamint a hazai régészet friss eredményeiből megjelenő tanulmányokban. Olyan részleteket rögzítettem elsősorban, amelyek az oszét (antik jász) táncok megértését, magatartási, viselkedési kultúráját érzékletessé tehetik; melyek egyben kiegészítik a jelenlegi szűkös ismereteket.

A legrégebbi jász emlékünkhöz a történeti forrásértékű „Hunor és Magor” monda. A benne szereplő vadászat Dul alán fejedelem leányainak feleségül vételével végződik, s így a magyar és az alán (jász) nép kapcsolatát legendás magasságokba emeli¹¹.

A Meotisz környékén említett vadászathoz hasonló jász történelmi emlékeket az orosz krónikákban találunk. „6743 évben (Kr. u. 965) ráment Szvjatoszláv a kazárookra... Legyőzte Szvjatoszláv a jászokat és kaszogokat (cserkeszeket) is.” Miller¹² megjegyzi: „Az orosz csapatok, a jászok és cserkeszek összetűzését, ezt a rövid hírt, közvetlenül a kazár város: Sarkel bevétele előtt említi, amely kétségtelenül a Don alsó folyásánál volt... Nyilvánvaló, hogy a Szvjatoszláv által szétvert jászok vele valahol a Don mögötti síkságon találkoztak, messze azoktól a helyektől, ahol a jászok mai utódai élnek. Ki lehet tapogatni — írja Miller —, hogy a Don mentén, a polovecek uralma alatt még volt jász település, mint annak a jász elemnek az utolsó maradéka, amely itt élt még a görög Tanaida kolónia virágzása idején, melyet az ászok (szarmaták) területén alapítottak” (Patkós Mihály fordítása).

Az oszét irodalom, hősi énekek, eposzok, mesék tanulmányozása a magyar tánckutató számára sok meglepetést tartogat. Mind ezek, mind a táncok érzékletes kapcsolatot mutatnak legrégebbi hagyományos emlékeinkkel. A „Szozslán és Bedohé házassága” című mondában pl. így ismerkedünk meg az oszét (szkita, vagy szarmata) „legényes” megjelenésének leírásával:

„Ím felugrott Szozslán és kezdte a táncot,
Először a földön ropta sokáig,
Majd a kerek asztal tetején folytatta.
Itt még látványosabban kezdte cifrázni,
Mint pörgettyű forgott körbe a peremen,
Egy csöpp se folyt ki, morzsa se hullott.
Szozslán lába alá most kardokat raktak,
Felfelé rakva, élükkel elébe,
De Szozslán csak táncol, a hordók fölött pereg,
Mintha forgó malom kereke pördülne...”¹³

(Patkós Mihály ford.)

„Az Alaegateak egyik lakomáján elhozták a nártok nagy serlegét, a négyfülű Uac-amongaet (Cyppaer qusyg). A pereméig megtöltötték rong-gal és azt mondták: „Aki úgy fog táncolni az Uac-amongaevel a fején, hogy egy csepp sem folyik ki belőle, az lesz a legjobb táncos.”¹⁴

A jászok első írásos említése a tatárjárás idejéből származik. Hazánkba IV. Béla — különösen a kunok második behívásakor — kétféle jász- és kun népességet fogadott be kunokként: az egyik az akkori Moldávia (Cumania) népe, amely-

ben a kunok mellett jelentős alán népcsoportnak is kellett lennie; a másik Kötönynek az a Magyarországra visszahívott népe, amellyel viszont oszétiai alánok is érkeztek. (A Képes Krónika miniátora a 32. lapon ábrázolja is őket!) „Feltehetően a két alán népréteg státusa nem volt azonos. A moldvai Cumania népe politikai hatalommal nem rendelkező földműves, de katonai szolgálatoakat is teljesítő alávett népcsoport lehetett, melyről az orosz krónikák szűkszavú tudósításai is megemlékeznek. Alánia oszét népe szintén földműves, nagymúltú és kaukázusi gyökerű kultúrából származik, de ugyanakkor egyenrangú szövetségesei is a kunoknak. Nincsenek alávett helyzetben, noha földműves kultúra áll mögöttük. Inkább harcoló, katona nép, amilyenek Juliánus leírja kis, egymással küzdő fejedelemségeiket. Az egymáshoz közelálló, azonos gyökerű nyelv (nyelvjárási szinten megkülönböztetett) és a közelálló életmód miatt az orosz források egyaránt jászoknak nevezték őket. Úgy véljük azonban, jogi státusuk a bejövétel után továbbra is megkülönböztetett.”¹⁵



2. ábra: Jekatyerinodarj, a szovjet Krasznodar egykori címere. Két oldalán cserkesz viseletű alakok. A baloldali mindenben megfelel az alföldi jász-kun viseletnek. (Boros J.: A Kaukázus, a népek hegye. Budapest, Gondolat.)

Ezt a rövid történeti áttekintést nem fejezhetjük be A. Marcellinus, a IV. században élt történétíró megállapításai nélkül. Talán a legszemléletesebb és máig elgondolkasztó jellemzést írta az alánokról. Leírását szívesen idézik mai szovjet kutatók is. Ebből közlünk egy részletet: „A fiatalság hamar megtanul lovagolni. Nem illő dolog gyalog járni, mindnyájan kitűnő lovasok. Szinte minden alán ma-

gas, szép hajuk szőkés, tekintetük szigorú; fegyverük könnyű; mozgékonyak, hasonlók mindenben a hunokhoz, de erkölcsük, életmódjuk puhább; harcban, vadászatban eljutnak a Meotisz tengerig és a kimmer Boszporuszig, másrészt Arméniáig és Médiáig. Ahogy békés, csendes emberek a nyugalomban, úgy találunk őket örömet a harcban, veszélyben. Boldog, aki harcban hal meg; aki sokáig él, azt ki-nevetik, mert gyáva. Gyilkolással dicsekszenek; a megölt ellenség fejbőrét lovaik-ra akasztják mint trófeát. Nincs templomuk, szentélyük, földbe szúrt kard előtt borulnak le, mint Mars előtt, aki annak a területnek a védője, ahol éppen vándorolnak. Különös, ahogyan megjósolják a jövőt, egy-egy meghatározott időben, valami titokzatos ráolvasással, s a jóslat többnyire igaznak bizonyul. Nincs fogalmuk a rabságról; valamennyien egyenrangúak származásuk szerint, de vezérnek azt választják, aki hosszú időn át kitűnt a harcban”.¹⁶ (Győrffy Gy. ford.)

A katonáskodás mint magatartást és viselkedést meghatározó életforma (foglalkozás) a táncok tudományos elemzésénél eddig nem kapott megfelelő hangsúlyt. Ennek oka e táncok emlékeinek mai paraszti (földműves-magatartás) előadásában keresendő. Pesovár Ernő¹⁷ levéltári kutatásaiból ismerjük, mily nagy jelentősége volt a katonaság attribútumainak a verbunkos toborzásoknál: a *csákónak, a kardnak, a tarsolynak és a sarkantyúnak*! E tárgyak szimbolikus szerepköre a fegyveres férfi tartozéka, egyben katonatáncaink meghatározó sajátossága. Viseletük minőségileg megemeli, felfokozza a mozgással összefüggő magatartás belső átélését. A kaukázusi népek férfitáncai, s így táncosai kindzsál, vagy kardviselet nélkül elképzelhetetlenek. E tárgyak a mai napig biztosítják a hagyományos magatartás és viselkedés-kultúra folyamatosságát. A krónikás emlékek szűkszavú megjegyzései ezért igen körültekintő elemzést kívánnak e tárgyak vonatkozásában.

E tárgyak egyik elemének, a „sarkantyúnak” a szimbolikus megismerését a román kaluser táncok vizsgálatában¹⁸ kíséreltem meg. A sarkantyú mint tipikus férfi-attribútum ismert. Számtalan népdalszövegünkben szerepel, sőt gyermekjátékaink szövegében is rendre előfordul. A román kalusertáncosok is acélsarkantyút viselnek a bocskorukon, *de csakis ebben az egyetlen táncban*! Ez a tánc mágikus tulajdonságú, gyógyításra is használták, s a *tánc figuráit semmiféle más táncban nem táncolhatták*! Mozgásanyaguk a magyar legényeseknél messze virtuózabb figurákat tartalmaz. A közös emlékek a történelmi emlékek kapcsolatában kereshetők, feltételezésem szerint a magyar-kun együttélés idejében.

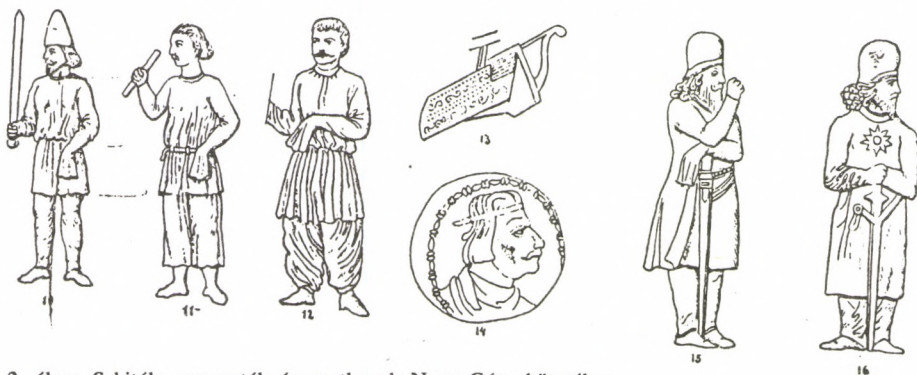
Az ún. „katonatáncaink” éppen úgy a katonáskodó életmód és a hozzátartozó kultúra emlékei, mint a kaukázusiak, mint régi hadseregeink piros-kék színű ruházata, zsinórozása, sapka-csákó formái, melyeket a bécsi gyűjteményekben ugyancsak Pesovár Ernő tanulmányozott. Az életet semmibe vevő, a Marcellinus által emlegetett magatartás *genetikai kódjai* új életformák között ma is tovább élnek, s nem lehetetlen, hogy az Európában messze kimagasló öngyilkosság-arányszámunk eddig megmagyarázhatatlan tényezőjét takarják. Meggyőződésem, hogy a legutóbbi évtizedek nagyszerű pszichológiai felismerései előbb-utóbb e történelmi ismeretek átvizsgálását is eredményezhetik, s a népek sajátosságainak árnyaltabb megismerését teszik lehetővé.

Jász-oszét viseletemlékek és magyar kapcsolataik

A viselet minden nép tánc kultúrájának szerves része. A tánc tudomány e kérdéskört meglehetősen elhanyagolja, pedig a viseletek a táncok jelző (értelmező, a kifejezést segítő) és a személyiség megfogalmazását elősegítő, nem egy esetben meghatározó sajátosságai. A hagyományos viselet változásai *szigorúan kötött rendet* követnek, mely messzemenően nem azonos az ún. „divat-irányzatok” változásaival.

Az észak-kaukázusi népek tánc kultúrájában a táncok értelmezéséhez (jelnyelvéhez), valamint az összehasonlító vizsgálatok témájaként két viseletdarab sajátosságait elemzem. Az egyik az *ing*, mint vászon vagy egyéb anyagból (pl. gyapjúból, nemezéből stb.) készült „felsőruha”, a másik a „lábbeli”. Ez utóbbi vizsgálatát külön fejezetben tárgyalom.

Már a századforduló magyar viselet kutatása felismerte a parthus, szarmata, valamint a kunokhoz társult és Magyarországra belelepült jászok ingének vagy az ennek megfelelő felsőruha-viseletnek, a besmetnek hasonló formai jegyeit. Nagy Géza, a „Magyar viseletek története” c. összefoglaló munkájában be is mutatja ezek emlékeit, s megfigyeléseiről a következőket írja: „A parthus és a sasszani da kor elejéről való viseletet a kazeruni, a naks-irusztami és naks-i-redsibi szikla-képek után ismerjük... Megvan a bő gatyá, és a combot verő hosszú ing, mint a Trajanus idejébeli jazigoknál, az ingujj azonban, eltérve a jazig ingtől — hosszú, mégpedig a jobb karon a kézfejjig ér, míg balfelől a kézfejet is eltakarja, s alant kibővül úgy, hogy a magyar lobogós ingujj előképének tekinthetni”¹⁹ (kiemelés tőlem). A Képes Krónika már említett képén, a kép előterében, annak jobb sarkában láthatjuk egy külön alakon a Nagy Géza-féle megfigyelést is. Nagy Géza nem értelmezi az ingujj hosszúságát, funkcionális szerepét, s azt sem, miért csak a bal kézen látható a meghosszabbított ingujj, a jobbon nem.



3. ábra: Szkiták, szarmaták és parthusok Nagy Géza kötetében

A hosszú ujjú ingek a XIV. század elején kezdtek elterjedni Stírában és Ausztriában, írja Nagy Géza, s a következőkre mutat rá: „... a bal ruhaujj meghosszabbítása, mely az egész kézfejet eltakarja; a karimás, kerek süvegek divatja;

a bajusz és a szakáll megnövesztése, mely a cseh lovagoknál „pogány módra kutyákhoz és macskákhoz hasonlóan” 1330 körül jött szokásba; a magyaros hajviselet, az Ungarischez Har különösen az osztrákoknál, akik üstökbe osztották a hajukat, mint a zsidók és a magyarok”.²⁰

Kresz Mária, aki a Magyar parasztviseletről monumentális monográfiát írt, a magyar borjúszerű ing XVIII. századi emlékeiről számos rajzot közöl, többek között olyanokat is, amelyek táncoló alakokon láthatók.²¹

M. C. Tuganov az „Oszét népi táncokról” írott tanulmányában a viseletet jól érzékelteti, ezzel együtt a felső ruhák századbeli általános formáját is, mely megtartotta a kaftánszerű besmet nagyon ősi szerkezetét. László Gyula²² már a 40-es években hasonlóan rekonstruálta a magyar viseletet. Tuganov rajzai nagyszerűen érzékeltetik e viseletforma táncközbeni használatát.

4. ábra: 18-19. századi magyar paraszt és uradalmi cseléd



5. ábra: Oszét táncos párok



Az oszét táncokban még ma is megmutatkozik a férfi és a nő elkülönült helyzete, mely a magyar táncokban már elhalványult, de a hazánkban élő cigányság archaikus tánc kultúrájában még ugyanez teljes értékűen fellelhető. (A cigánytáncokban is elképzelhetetlen az összefogózás a fiú és a lány között, melyet nevetséges volna úgy értelmezni, hogy „az egyik a másiktól eltanulta, s ebből csinált divatot”.)

A kaukázusi népek táncaiban *a fiú nem érhet a leányhoz tánc közben, még csak véletlenül sem*. A páros táncok izgalma, számunkra ismeretlen feszültsége, felfokozottsága a hagyomány tiltó előírása következtében áll elő. A véletlenszerű érintés jogos vérbosszú tárgya volt, melyet a szovjet törvények csak nehezen tudtak megszüntetni, megakadályozni. Ha nem keressük a magatartás indokoltságának a hátterét, mely az egész drámai esemény mozgató rugója, akkor a tánc pusztán szórakozás tárgya és a ritmikus mozgásanyag formai változatává szűrkül. *A háttér, a mozgató erők megismerése, melyet a világról alkotott sajátos képzetek határoznak meg, az egyetlen lehetőség a költészetté nemesülő látvány érdemi megismerésére.*

Férfi és nő, mint önálló és ellentétes erőközpontok principiumai nem ismeretlenek a keleti gondolkodási képzetekben. Pl. a kínai „Jang-Jin pár” széleskörűen tartalmazza ezt a képzetet, mely a taoista filozófia alapja mind a mai napig. Széleskörűen ismeretes ez a képzet az iszlám világban, ahol a nők által viselt „csador” ugyancsak a mai napig él. E tiltó forma sokkal merevebb jelenség, mint a kaukázusi vagy a cigány páros táncok gyakorlata, mely egykor a magyar hagyományokban is hasonlóan élt. Az iszlám csador célja a női test „érintésvédelmének” a biztosítása. A látás, a tekintet ereje, *szemmelverés* jellege nálunk is közismert. Ha a másik tekintetét alkalmatlan pillanatban érzékeljük: elpirulunk. A kézfogás, kézérintés teljesen hasonló tartalmú, mert az ujjbegyek tele vannak idegvégződéssel, mint a szemek. A karok felső részén ugyanakkor összehasonlíthatatlanul kevesebb idegvégződést találunk (emiat a magas karolás!). A régi magyar nemesi lakodalmak *kézfogóiban* a kézfogás ugyanezért igen sajátosan ment végbe: „... A leányt, ha nem vonakodott, vacsora előtt kihozták az ebédlő palotába, hol össze volt gyűlve a rokonság, azután a legény a környülállóknak tétet hajtott, cifrán, kardosan, lódingosan a leányhoz ment és mintha kézfogással a házasságra kötelezték volna magokat, az legény szép gyengén az kezében első ujjai végével megütötte az leányasszony keze ujjainak végét”.²³

A férfi és a nő kapcsolata fentiek szerint mind a kaukázusi, mind a magyar párostáncokban magán viseli a keleti kultúrákból ismert teljes elkülönülést. *Ezt a képzetet fejezi ki, valószínűleg meg az oszét viselet az ing és a besmet szabásában*²⁴, valamint az ún. borjúsájú ing a magyarban. Ugyanez az oka a párostáncok ún. csalogató formáinak is.

Ebben a képzetben a férfi a fényhez (a templomban a déli, ablakos oldalhoz), a Naphoz, a világosságához, a nő az éjszaka titokzatosságához, sötétségéhez (templomban a bal-, az északi, az ablaktalan oldalhoz), a valószínűtlenséghez, megfoghatatlansághoz kapcsolódik. Szerepköre ezért az Esthajnal csillaghoz — „Csillag Boris” (leány) — vagy a Hold változó állapotához (asszony) köti²⁵.

Ez a sajátos „kettősség”, a „kettős principium” elvének szigorúan természeti eredetű következetes megvalósítása indokolja a férfi és a női test merev elkülönítését. Különleges fénybe emeli a két test egyesülésének aktusát is, a testi érintkezés legmagasabb rendű alkalmát, mely szoros összefüggésben van az élet ösztönös folytatásának rejtelveivel.

Férfi és női táncbeli (ritmikus) érintkezése valójában a testi egyesülés része és alkalma, mely a köznapi érintkezésnél lényegesen magasabb, megemeltebb feszültséget indukál. Nem véletlen, hogy a prédikátorok időszakában a tánc „fertelméről” annyi kárhozatot olvashatunk. A modern ember a mai páros táncban e képzetnek már csak halvány emlékét érzékeli, elsősorban a feszültségoldódást, melyet a ritmikus mozgás nyújt. Hiányzik azonban a testi érzet természetes szellemi tudatból származó ellenpólusa, mely az aktushoz, az együttlét alkalmához szükséges egészséges feszültség egyensúlyát előállíthatná. A kaukázusi és hazai cigánytáncaink még nyújtják számunkra e megállapítás olykor megrázó élményét. E megállapítások kutatási szempontjait a továbbiakban kell kidolgozni.

A magyar párostáncok kialakulásának kutatását e felismerések tovább árnyalhatják, mert a csalogató motívum egyértelműen az összefogózás nélküli archaikus időszakot idézi. Első felváltása a „zsebkendő, vagy keszkenő-fogás” közbeiktatásával történt, melynek emlékei szintén közismertek a nemesi táncokból.

Mindezek a jelenségek azonban *szellemi, gondolati képzetekből táplálkoznak*, nem pedig egyszerű táncdivatok. Az idő változásával kétségtelenül megjelenő divatok, így a táncdivatok is az átfogó szellemi képzetek nélküli időszakok jellemzői, melyek a korábbi folyamatok megszakadásáról tanúskodnak.

A talpegyensúly kérdései a kaukázusi és a magyar táncokban

Ez a kérdéskör nemcsak a tánctudományban ismeretlen²⁶, de nem volt igazán vizsgálat tárgya az emberré válás tudományának sem. Ez utóbbiban a vizsgálatok a „majomkorszakot” követő két lábra állás és járás szempontjaira, megértésére irányultak, mely teljesen bizonytalan eredményekhez vezetett²⁷. E kérdéskör rendkívüli jelentőségére a kaukázusi táncok kiemelkedően sajátos előadásmódja és a gyermek járástanulásának elemzésében szerzett tapasztalataim irányították figyelmemet.

A talp-egyensúlyérzet szoros összefüggést mutat az *életérzéssel*, melyet a pszichológiai gyakorlat „biztonságérzésnek” nevez mind testi, mind lelki értelemben. Az egyiptomi halottkultuszban az újjászülető fáraót ennek ismeretében teljes talpegyensúlyának „működésbe helyezésével” ábrázolják az Abydos-i szent hely templomfreskói.²⁸

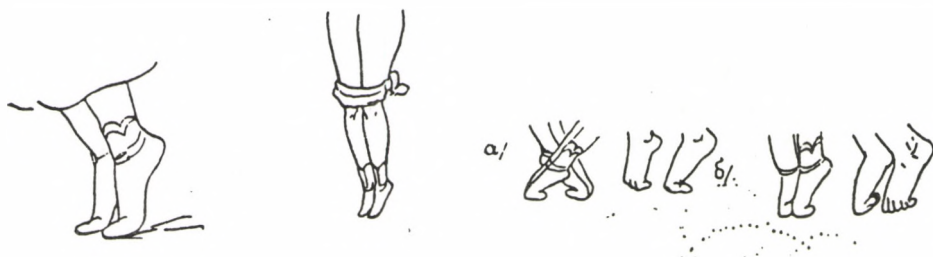
A járás mechanikája, mint az életérzés egyik jellemző feltétele, csak a talpegyensúly kifejlődése után lehetséges. E mechanika viszont igen jelentős szerepet játszik a közösség mozgás-esztétikai ízlésében és ezzel együtt a személyiség/közösség testi és szellemi magatartást jellemző jegyeinek a kialakulásában²⁹. Ezek

együttesen nem a táncok formái (figurális), hanem *előadási* jellegzetességeiben, arculatában jutnak kifejezésre. Nem véletlen, hogy a „más”-ságot elsősorban az *előadásbeli* és sokkal kevésbé a figurális anyag jellemzi a nemzetek táncos jegeiben. (Gondoljunk a költői megfogalmazásokra.³⁰).

Lássuk ezek után a magyar és a kaukázusi táncok (ez utóbbiban lényeges különbséget nem tudtam eddig felfedezni a kaukázusi népeknél) világosan elhatárolható talp-egyensúlykülönbségét.

A magyar táncok, akár a férfi, akár a női táncokat vizsgáljuk, közsimerten a „féltalp”-egyensúly helyzetéből mozognak. Ez annyit jelent, hogy a természetes „sarok-talp” egyensúly a táncmozgás közben a saroktól kissé a lábfej első részére kerül.

A kaukázusi táncokban a mozgás nem féltalpon, hanem az ún. „magas féltalpon” történik, sőt ennek szélsőségeiben (virtuóz formáiban) az egyensúly átkerül a talpról a *lábfej „felső” első részére, ami a lábujjak „alátörését”, visszahajtását kívánja.*



6. ábra: A magas féltalp

Ezeknek a táncoknak az egyensúlyi helyzetei két kérdéscsoportot vetnek fel:

— mi lehet az oka a táncmozgás és a természetes járás eltérő talpegyensúlyi helyzetének?

— van-e összefüggés a talpegyensúly sajátos állapota és a testi-lelki magatartás kialakulása között?

A talpegyensúly még nyugalmi álló helyzetben is a teljes testoszlop helyzetének igen sokoldalú érzékelését és agyi ellenőrzését, irányítását kívánja meg. Néhány perces álló helyzet után erről bárki meggyőződhet. Nyugalmi állapotban (álló helyzetben) statikus(?), táncmozgás közben (álló helyzetben is) kétségtelen dinamikus, feszültségi, helyesebben készenléti állapotban vagyunk. A gyermek fejlődésében a statikus és a dinamikus állapot elérése a fejlődés két egymástól eltérő minőségű állapota. Járás közben az egyensúlyi helyzetek váltogatása már „motoros” idegérzékelést és fejlett agyi irányítást kíván³¹. A táncmozgásnál viszont megszűnik a „motoros” irányítás, az agy fejlettsége lehetővé teszi az áttérést a közvetlen, a személyes „kézi irányításra” (megfelelő hasonlaltal élve), melyben

már mindkét agyfélteke egyformán résztvesz. Ez az oka annak, hogy a táncmozgás elsajátítása csak fejlett járástechnika után lehetséges³².

A „fejlett járástechnika” azt jelenti, hogy a sarok-talp-egyensúly érzetén kívül már a lábfej keresztálya és a nagylábujj által meghatározott háromszög területen is kialakult az egyensúlyérzet. Ennek természetes időbeli kifejlődése 7 éves kor körül van az elvégzett vizsgálatok szerint. Ténylegesen ekkor kezdődik a táncmozgás elsajátítása, mely szorosan összefügg a személyiség kialakulásával. Ugyanez a fejlődés vezet el a közösségi járászítés kialakulásához, a magasfokú egyéni személyiségvonások kiműveléséhez.

A másik kérdéscsoport megválaszolása jóval bonyolultabb. Ebben az esetben is legalább kétféle feltételt vizsgálhatunk:

- környezeti, vagy sajátos életmódból származik-e?
- különlegesen veszélyes életkörülményekkel van-e összefüggésben?

Az első esetben indítként a lovas életmód követelményei, valamint a rendkívüli környezeti (terep) viszonyok játszhatnak szerepet.

A lovasnomádok a gyermeket — ahogy ülni, állni megtanult — közsimerten nem jární, hanem lovagolni tanították. A gyermeket bárányra, szelídebb kosra ültették, s a gyermek annak a szőrébe fogódzva tanulta meg a lovaglás egyensúlyérzetének kívánalmait. Felnőtt korában is életének nagy részét lovon töltötte. A nomád életmódhoz tartozó nagy ünnepek lóversenyein a lovakon 8-10 éves gyermekek (!) ültek. E témakör táncos kultúrájáról azonban sajnálatos módon nincsenek ismereteim (turkómánok, mongolok, tadzsikok, kazahok, kirgizek stb. tánc kultúrájáról). A szórványosan előforduló leírásokban előfordulnak olyan megjegyzések, mely szerint e lovasok járása éppen a sok lovaglás miatt meglehetősen esetlen. Érdemi megállapítás csak helyszíni tapasztalatok után rögzíthető.

Széleskörű ellenőrzött saját megfigyelésem szerint a gyermek, fejlődése során az ülő helyzetből az álló helyzetbe váltáskor *lábujjhegyre áll*, „magas fél-talpra”, ami teljesen megfelel a kaukázusi táncosok lábfejtartásának. Miután ez az állapot a pusztai népeknél összeesik a lovaglás megkezdésével,¹³³ feltételezhető a fejlődésben lévő idegrendszer ilyen állapotú konszolidálódása. Ha ugyanis fejlődésének későbbi állapotában kezd járni tanulni, ez az állapot visszafejlődik, de könnyen előhívhatóvá válik.

A táncok lábfejtartására ez a magyarázat elfogadható lenne, de nem egyezik meg az előzőekben rögzített megfigyeléssel, mely szerint a táncmozgás egyensúlyának a kifejlődéséhez a *járásegyensúly biztonságos elsajátítása az előfeltétele*.

Így az előbbi gondoaltmenet *nem* elfogadható. A valószínű feltételek más úton keresendők. Ebben minden bizonnyal szerepet játszik a Kaukázus különösen szigorú hegyi környezete, melynek mindennapos gyakorlata igen magasfokú lábfej-egyensúlyt fejleszthet ki. A 60, nem ritkán 70°-os hegyoldalakon csak a lábfej külső felületével lehet mozogni. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a világ sok más térségében a hasonló természeti környezet nem vezetett a táncokban is hasonló „magas-talp”-egyensúly kialakulásához, csak a Kaukázusban. A magyarázat ennek ellenére is itt keresendő, mert kétségtelen, hogy a föld egyetlen más

hasonló helyén sem alakult ki a népek olyan rendkívüli koncentrációja, mint itt a Kaukázusban. (42 különböző nyelvet beszélő nép él ezen a területen ma is.)

A megoldást a természeti környezet keménysége, az ezzel összefüggő életmód és az itt kialakult pszichológiai körülmények együttese nyújthatja. Olyan pusztai nomád népek is ragadtak meg itt, akiknek a Kaukázus hegyi szurdokai a meg-megújuló világégekben menedéket jelentettek.

Ha olvassuk a nart-történeteket, vagy az antik írók: A. Marcellinus, Herodotos és mások alánokról, szkítákról, jászokról, az Arany-Hordáról, s nem utolsósorban a magyarokról szóló híradásait, sok megállapításukban megegyező feljegyzésekkel találkozunk. Ezek mindegyikének lényege: *a veszélyhelyzetek tudatos keresése, az élet semmibe-vevésének magatartása, az egyéni becsvágak minde- nek fölé helyezése*. Mind olyan lélektani tényező, mely rendkívüli belső feszültségekkel, sőt azok önmaguk által gerjesztett „felfelé” transzformációjával jár együtt. Feltételezhetően ez eredményezheti az egyensúlyérzék ösztönös kiművelésének szükségességét, mely a táncokban eredményesen és hatásosan biztosíthatja mindezek testi és szellemi megvalósításának előfeltételét.

A kaukázusi táncosoknál (s ez a megállapítás nem vonatkoztatható csak egyetlen népre, népcsoportra) ez az *előadási modor*, magaviselet, magatartás a napjainkig konzerválódott. M. Tuganov, aki még gyermekkorából ismerhette a múlt század közepének ízlésvilágát és követelményeit, a századunk 30-as éveiben látott táncok előadásmódjában már korántsem találta meg azokat a táncos járás-eszményeket, melyeket gyermekkorában idősebb táncosok előadásában még láthatott (a századfordulón!). Arról sem feledkezhetünk meg, hogy kaukázusi vonatkozásban az idősebbek száz éven felüliek! Tuganov rá is mutatott a különbözőségekre: „Amikor 1938-39-ben a Biragov együttes táncosait felkértem, hogy csináljanak a teremben mindössze egy kört spiccen, egy sem akadt (maga Biragov sem), aki meg tudta volna csinálni. Régen magas követelményt támasztottak a táncosok elé a falusiak. Sok mai táncos vattát rak a csizmájába. Hajdanán ez elképzelhetetlen volt”³⁴ (ford: Patkós Mihály).

A jelenlegi összehasonlító vizsgálatok a kezdeti lépések annak érdekében, hogy a magyar és a kaukázusi táncok formai és előadásbeli kapcsolatát érdemben tárgyalni tudjuk. Az első tájékozódás nem zár ki ilyen lehetőséget. E megállapításom megerősítésére két megfigyelést idézhetek meg.

Az első: táncaink rajzos emlékeinek vizsgálatával kapcsolatos. Ezek a rajzos emlékek a jelenleginél kifejezettebben magasabb, a kaukázusi előadásmód irányába mutató lábfejtartást ábrázolnak;³⁵ *magas féltalpat mutatnak*. Ez az előadásmód összefügg azokkal a leírásokkal, melyek táncaink „délcegségéről”, hajlékonyságáról, váratlan fordulatairól, mint kiemelkedő *előadásbeli* jegyekről emlékeznek meg.

A másik: Karsai Zsigmond személyes véleménye³⁶ saját ifjúkori előadásmódjáról, melyről — megtekintve első, fiatalkori táncfelvételeit — így számolt be nekem: „tudod, számomra, e régi felvételeimet látva, az volt a legmeglepőbb, hogy jóval emeltebb sarokkal táncoltam ifjúkoromban, mint most.”

A két megfigyelés szorosan összefügg, egymást hitelesíti. Táncaink régies

előadásmódja és a kaukázusiak máig megőrzött előadásmódja között a katonavilág sajátos embereszménye és az ezzel összefüggő pszichológiai magatartás látszik a legbiztosabb összekötő kapocsnak. Ez a magatartás kiemelte ezt az embereszményt a környezetéből és megbámultta, példaképpé, vonzóvá tette. *A nép egyszerű fia számára mindig rangot jelentett katonának lenni.* Aki nem volt katoná, még a két háború között sem nézték a faluban emberszámba!

A mi körülményeinkben a vizek lecsapolása és a százados társadalmi változás a katonavilágot földműves életformába fordította, s ennek következtében a magatartás és viselkedés-kultúra is átalakult, leszelídült. A magyar talp-egyensúly ennek megfelelően hátrább vándorolt a nagyobb biztonságérzet és a kisebb belső feszültség eredményeként. Ez a változás a kaukázusi népi előadásmódban is követhető, melyet Tuganov említett bírálata a Birogov együttesben látottakról, valamint a saját megfigyeléseim Sali, Vedenó és más falvakban szintén megerősítettek. A Kaukázusban élő népek táncos eszménye azonban még közelebb van a régies formákhoz, mint a miéink, mint ahogy a változásban is évszázados a különbözőség.

Ezek a megfigyelések arra figyelmeztetnek, hogy a *talpegyensúly vizsgálata* a táncok kutatásában nem nélkülözhető, az előadásban azok sajátosságainak kialakulásában ugyanis meghatározó szerepe van. A népek táncainak mozgásváltozatai, formai megjelenései (lépései) sok egyezést mutatnak. Az előadásbeli eltérések adják jórészt a sajátos jellegeket. Ezek az eltérések jelentős részben a talp-egyensúly használatának különbözőségéből adódnak. További megfigyelések elősegíthetik a *nehezen körülhatárolható előadásbeli sajátosságok szabatosabb megfogalmazását.*

A talpegyensúly vizsgálatához röviden érintenünk kell a hozzátartozó *lábbeli* (bocskor, csizma) kialakításának, anyagának stb. tárgyalását is.

A lovas népek mindenütt könnyű, bőrből készült *sarkatlan* lábbelit viseltek. Így van ez a kaukázusi táncosoknál ma is és ilyen lehetett a magyaroknál, jászoknál is. A sarkatlan lábbeli legegyszerűbb formája a bőrből készült bocskor, melyet a kaukázusiak, a bocskor talpát is beleértve szíjakból fontak, készítették. Ez a lábbeli a havas, sziklás helyeken megátolta a csúszást is (télen csorbókával töltötték ki). A bocskort a katonai körülményekhez kiegészítették lábszárvédővel, melynek dekoratív darabjait a régészet is megtalálta³⁷. Ez szolgált a kardvágás, szúrás ellen. Egyszerűbb használatának kíváncsi alakította ki ebből a két darabból magát a csizmát. (Hasonló fejlődésen ment keresztül a katonai hagyományokban pl. a székel-harisnya.)

A kaukázusiak a mai napig megtartották könnyű, hagyományosan puha, csizmaszerű, sarkatlan lábbelijüket. A magyarok is a szattyánbőr, tehát könnyű lábbeliket, csizmákat, cipőket szerették, mely hasonlóan sarkatlan volt. Feltételezhetően a lovas életmód csökkenése, vagy idegen példák alapján térhettek át a sarkas lábbelik használatára, mely korántsem volt általános. A nép többsége még a századfordulón is mezítláb vagy bocskorban járt nálunk.³⁸

A sarkas lábbeli megváltoztatja a test egyensúlyi helyzetét, s ennek következtében a járás mechanikája megváltozik. Egyfajta féltalp-egyensúlyt állandósít,

mely a mozgást esztétikusabbá, hajlékonyabbá teszi, ugyanakkor csökkenti a statikus és a dinamikus egyensúlyi helyzetekből származó lélektani feszültségkülönbséget. Hosszú időszak alatt ez a körülmény a magatartás és viselkedéskultúrát átalakítja (melynek előzményei genetikailag már csak felbukkannak), mely szerepet játszik táncos előadásmódunk jelen átalakulásában is.

A századforduló és a jelen oszét tánc kultúrájáról

A Szovjetunióban kialakult amatőr és hivatásos táncgyűttesek hatása a falusi környezetben is tetten érhető. Az idegen kutató számára ez a körülmény egyaránt jelent kedvező és kedvezőtlen következményeket. Kedvező lehet olyan szempontból, hogy ezek az együttesek felelevenítenek kiveszett hagyományokat, melyek már csak néhány idősebb ember emlékezetében éltek. Kedvezőtlenek, mert színházi modorosságok, hatásvadász előadási jelenségek kerülhetnek elő, melyeket a nem helybéli ismeretekkel rendelkező kutató nehezen, vagy egyáltalán nem vesz észre. Ugyanez a megállapítás vonatkozik a tánc kíséretre is. Már a 30-as évek végén a helybéli kutató M. Tuganov lényeges eltéréseket rögzített, s észrevételei következtében legalább a művészi előadás szintjén számos romlás visszafordíthatóvá vált a legkényesebb ponton, az *előadási modor hanyatlásában*. Ez a megállapításom vitatható lehet. Ha a tánc előadásmódjának a követelményét mindig az adott társadalom pillanatnyi körülményeihez mérem, akkor ez a megállapítás nem elfogadható. Az adott körülmények ugyanakkor a nemzeti értékrend valamilyen elért színvonalának süllyedéséről, vagy éppen emelkedéséről tájékoztathatnak, feltéve, ha van egyáltalán valamilyen ismeretem erről az értékrendről. Ennek vizsgálata és számontartása a tudományos kutatás igazi funkciója, mely valós útmutatást nyújthat a művészi, emeltebb szintű igények (korábban ezek voltak a kultikus igények), és a mindennapi élet gyakorlatában.

A kaukázusi személyes élményeim mindenben megerősítették Iliko Szuhisvili³⁹ kérdéseimre egy évtizede adott véleményét: „a Kaukázusban a tánc még mindenütt élő hagyomány”. Igazságát mindenütt tapasztaltam. Ezeknek a táncoknak, a kaukázusi rokon népek tánc kultúrájának, népi hagyományainak a megismerése a magyar kutató számára előreviheti az előadási modor érdemi vizsgálatának bonyolult megoldását, valamint egyéb olyan összetevők feltárását, melyet tájékozódó gyűjtőmunkám körülményei nem biztosíthattak. Figyelmeztető, hogy az újabb társadalmi fordulat ott is felfokozódó gyorsasággal fogja előpörni ezeket az emlékeket.⁴⁰

Néhány szó a *gyűjtés körülményeiről*. Kis népek élnek itt, melyek lélekszáma néhány ezer, vagy százezer! Az oszétek két köztársaságban 400 ezren élnek: Igen korán keresztények lettek, szemben a mohamedán környezettel. Nagy ellenlábasaik a szomszéd csecsen-ingusok. Az ingusok a samanisztikus vallást csak a századfordulón váltották át a mohamedán hitre. Ők már csak 200 ezren élnek, részben a hegyekben, részben a síkságon, valamint a nagy városokban.

Jószínvonalú adatközlőt találni a helybéli kutatók vagy személyes ismeretség

támogatása nélkül elképzelhetetlen. A segítség sem mindig előnyös, mert sokszor erőszakos következményekkel jár. Az adatközlők egy része máig ragaszkodik a tényleges táncalkalomhoz, mások szívesen álltak felvívó gép elé. Az ígéretek általában megbízhatatlanok⁴¹. Bizonyos rendkívüli alkalmakon — pl. temetésen, ahol még táncolni! — idegen még csak közelben sem lehet⁴². Nagyon óvatos, szerény, bizalmat keltő, de határozottságot mutató gyűjtői magatartás kívánatos.

A következőkben a számunkra rendkívüli fontosságú oszét táncok és tánczenék századforduló körüli állapotát tekintjük át M. Tuganov és X. Hurbaeva megfogalmazásai alapján. Tuganov, mint említettem, kiváló néprajzi gyűjtő, táncos szakértő hírében állt, V. I. Abaev kérésére összegezte emlékeit. X. Hurbaeva a fiatalabb kutatónemzedékhez tartozik, zenei és koreográfus végzettségű, rendszeresen publikál oszét néprajzi témákban. Személyes tapasztalatain kívül rendelkezésemre bocsátotta fontosabb tanulmányait, melyeket összefoglalásomban követek is. Egyetlen oszét táncot gyűjtöttem csecsen környezetben; ez az oszét tánc széleskörűen kedvelt minden kaukázusi népnél. Felvételét Groznijban készítettem 16-17 éves fiúkkal és leányokkal.

Az a formai gazdagság, melyről Tuganov beszámol századunk első évtizedeiből, természetesen a múlté. A 30-as évektől kezdve a Kaukázusban élő népek hagyományai lényeges változáson mentek keresztül, melyet számos szovjet törvény végrehajtása idézett elő. Törvénnyel szüntették meg a kindzsál, a férfiviselet legfontosabb tartozékának hordását. Ezeket be kellett szolgáltatni és meg kellett semmisíteni⁴³. A kindzsálnak a kéztartás megszokottságában rendkívül fontos szerepe volt. A férfi enélkül tánc közben egyszerűen nem talált magára. Az együttesek táncosai úgy kapták vissza, hogy pengéje egyáltalán nem volt, vagy hamis, fából készült, vagy kemény papírból. A táncok ennek következtében az ünnepek tartozékaként leszűkültek. Néhány általános forma maradt meg. Ilyen pl. a párosan, láncban járt, méltóságteljes „szimd”, valamint a mi csárdásunkhoz hasonló „zilga-kaft”, melyet mindenütt táncolnak. Miután ez utóbbinak férfi szólisztikus része is van, ritkán előfordul a mi „legényeseinkhez” hasonló férfítánc is, önállóan. A mindenfelé alakult népi együttesek ugyanakkor felelevenítették, rekonstruálták a század elejének emlékeiben megőrzött táncokat. Ez a folyamat a mi gyöngyösbokrétáinkra emlékeztet, melyek valójában mai tudományos gyűjteményeink kutatási alapját is adják. A régi oszét táncok közül talán legemlékezetesebbek a magyar kutató számára az „emeletes szimd”, melyet Indiától a baszkföldig mindenütt ismernek.

„Coppaj”. Ezt az oszét táncot a gruz Vahusti földrajztudós írta le a XV. században⁴⁵. Villámsújtotta ember temetésén vagy sírja körül táncolták férfiak és nők, fiatalok és idősök párosan vagy négyesével, egymás után haladva. Minden csoportban volt egy muzsikos a 12 húros hárfával⁴⁶ (fandür-fandér). Egy-egy ilyen temetési szertartáson többszáz ember vehetett részt (az egész aul = falu). A csoportok a táncot az ünnepies, lassú hangulatnak megfelelően rögtönözték. Az egyik csoport a menet közben megállt és a másiknak tapsolta a tánc ritmusát és közben énekelte a táncdal szövegét: „Oj, alaj, oj, alaj! Alaj coppaj, beszten huarzej” (körülbelüli fordítása: „Ez a coppaj meghozza mindannyiunknak, az egész

vidéknek a jólétet!”). A tánc menete körkörösén haladt előre, a párok lassan forogtak és közben énekeltek.

A temetés, vagy az egész szertartás a tragikus esemény után azonnal vagy a legrövidebb időn belül elkezdődött. A halottat ott helyben, ahol az esemény, a villámcsapás történt, temették el, s az a továbbiakban szent helynek számított, a későbbiekben itt áldozatokat is bemutatnak. „Amikor a temetés után megszűnt az eső, és a dörgés elcsendesedett, a felszakadozó felhőből a nap sugarai előretörtek, az emberek valóban elhitték, hogy a mennyei villámszóró a haragját kegyelemre változtatta” (Patkós Mihály fordítása).

A tánc kíséretében a meghatározó zenei motívumot rendszerint a szólistára, vagy néhány szólistára bízzák. Ebből alakult ki a szólista-kórus hagyomány. Az előénekesnek magasfokú zenei és poétikus improvizációs készséggel kellett rendelkeznie. A többi énekes, bármennyien is legyenek, a második szólamot általában uniószóban, vagy oktávon adják elő. A második szólamban gyakoriak a felkiáltások, az indulatszavak (oj-uaj, hej, uarajda, ri-ra), melyek a basszus kíséret szöveges vázát alkotják. Az adott kíséret megkülönböztető sajátossága a tonális felépítettség. A dallam a basszustól elszakadva moll hangnemben ötfokú hangrendben áll össze az alapvető tonális pillérhez járuló alsó segédhangzással. Az egyidejű hangzásban a kíséret kvint összhangja felett a dallam tonális hangzása különleges díszítményt alkot. A kíséretben jelentkező triolákat megtaláljuk a hősi énekekben, lírai dalokban, sirató énekekben is. Ez a jelenség szorosan összefügg az oszét nyelv beszédritmikájával⁴⁷. Nem kerülheti el a figyelmünket, hogy az összes tánckíséretben a magyar táncművészetben is egyeduralkodó: 2/4 és 4/4 ritmussal találkozunk.

„*Uszete kaft*”. Ez a táncos szokáshagyomány nálunk a „kiszehajtás”-nak felel meg⁴⁸. Az oszétéknél az egész aul asszonyai és leányai résztvettek benne. Esőért, napsütésért könyörögtek. Olykor két-háromszázan is résztvettek benne, körbejárták az ault. Elöl mentek az öregasszonyok, s végül a fiatalok. Utána bementek a portákra, hogy az ünnepre ajándékot gyűjtsenek. Az összegyűjtött ennivalóból és pénzből a falu határában egy nagy fa alatt lakomát csaptak, melyen már kizárólag *csak asszonyok* vehettek részt. a férfiak jelenléte tilos volt. Minden férfit, aki útjukba került, az asszonyok megkötözték és vagy neki, vagy a rokonainak váltságdíjat kellett fizetnie kiszabadulásáért. Ha a rokonok nem tudták időben kiváltani, akkor a foglyot a közeli patakba⁴⁹ dobták, s kénytelen volt a kellemetlen fürdőzést elszenvedni.

Az asszonyok menetoszlopa fából készült babát vitt, melyet oszét módra női ruhába öltöztettek, ünnepi öltözetbe. Arca fehér vászonból készült, szemöldökét, ajkát, orrát kihímezték. A menet végén a babát vízbe, rendszerint a folyóba, patakba dobták. A termést fenyegető szárazság idején tartott menetelés alkalmával kiabáltak is: „Handza Guasza uarun uarzu!” (sajnos, a szöveg fordítása nem ismert). Más aulokban nem babát, hanem kispárnára varrt békát⁵⁰ díszítettek fel apró oszét viseletbe, melyet arannyal-ezüsttel kihímezték. A végén ezt is vízbe dobták.

Az ünnepen az asszonyok tánca eltért a megszokott előadási módtól, *harcia-*

sabb volt. Körbeálltak, tapsoltak és közben két-két asszony felváltva táncolt. Ruháikat feltűrték, felszabadultan, szabadosan táncoltak, de azt nem lehet mondani, hogy a férfiakat utánozták volna (Tuganov megjegyzi, hogy az általa látott rekonstrukciónál a táncosnő *helytelenül* férfias táncot akart bemutatni.) Az asszonyok a táncot rendszerint „spiccen” fejezték be. A körülöttük állók az Alardé dallamát énekelték, s a tánc szüneteiben táncréjójukat kiáltoztak, nem ritkán pikáns tartalommal⁵¹.

Szimd. Az egymás mellett élő sok kis nép táncformája természetesen sok hasonlóságot mutat, elsősorban a gyakorlatlan idegen szemének. Mint ahogy az erdélyi legényesek, pontozók idegen számára nehezen megkülönböztethető sajátos jegyeket, színeket hordoznak, a hasonló táncok a Kaukázusban is az egyes népcsoportok lábán és magatartásában csak megváltoznak, elszíneződnek, mint a „nyelvjárás”. Ennek ellenére bizonyos táncfajták egy-egy népcsoporthoz szilárdan kapcsolódnak. Ilyen tánc az oszétek „szimd”-je, mely egykor igen sok változatban élt és más népek is átvették, táncolták, sőt ma is táncolják. Tuganov a következő neveken jegyezte le: „a nartok szimdje” (emeletes szimd), „tümbal szimd” (kör szimd), „naguaj szimd” (ősi szimd), „szimd szandrak” (sor szimd), valamelyik nép táncformája után. A Nart eposzban ilyen sorokban emlékeznek meg a szimd előadásáról:

„Összegyűltek egyszer a merész nartok,
a Fekete hegyen, annak is a csúcsán,
A hegynek csúcsán táncot rendeztek
és a nagy szimdben minden nart táncba kezdett.
A nartok szimdjétől felébredtek a hegyek,
kövek hullottak, sziklák omlottak,
recsegve dőltek a hatalmas fák,
messze körben megremegett a föld”. (Patkós M. ford.)

Az eposzok leírásainak tanulsága szerint mindkét nem táncosai külön-külön is táncoltak szimdet. Hurbaeva emlékeztet olyan eposzrészletekre, amikor a hős Batradz a félszemű óriás fiával versenyt táncol és úgy csúffá teszi, hogy az elme- nekül. Más mondában a nartok sorra meghívják az Akola nevű szépséget, hogy „táncukkal rabságba ejtsék a szívét” stb.

Jelenleg az a helyzet alakult ki, hogy a köznapi gyakorlatban leginkább csak a páros, lassú ünnepélyes szimd él, pl. a lakodalmas ünnepségeken. A jelenlétől függően megjelenhetnek szólisztikus részletek is benne, továbbá a hangulattól függően a tánc tempója is megváltozhat, felgyorsulhat. Hurbaeva ezt a formáját „szimdsztüngi”-nek, „gyorsuló szimd”-nek nevezi.

Szinte a magyar Paulini Bélával egyidőben Tuganov feljegyzései alapján kezdték el feleleveníteni a régi táncokat. Ezek alapján ismerkedhettünk meg előadásukkal a Mojszejev és a Gruz Állami Együttes előadásában. A bemutatott táncok közül Budapesten a legnagyobb érdeklődést az ún. „emeletes szimd” váltotta ki.

A „nartok szimd”-je, vagy „emeletes szimd”. A táncot 35-45 év közötti, jó erőben lévő férfiak táncolták, eredetileg az újév időszakában. Tuganov adatai

szerint alkalmanként 200-an is összegyűltek a tánchoz. Kettős körben álltak fel hozzá (külső, belső kör), s a két kör hol párhuzamosan, hol ellentétesen mozgott. A táncosok *övön* fogódtak⁵² össze

A nagy létszám és a szabad környezet térproblémái miatt a táncot dobosok irányították. Ezek a kör közepén álltak, ahol egyébként a bográcsokban nyílt tüzeken birkát főztek és sört. A dobosok erősödő jelére a belső kör letérdelt a jobb térdére. A külső kör táncosai megfelelő ritmusban ezt követően felléptek a térdelő vállára. (Ezek a táncosok is *övön* fogódtak.) Miután a fellépés megtörtént, a térdelő folyamatos ritmusban egyszerre felálltak, s ezzel megemelték a *vállukon álló* kör táncosait. Ezután ebben a helyzetben kezdődött el a szimd, feltehetően egyszerű oldallépéssel, melynek változatait a mai leánykarikázóink is tartalmazzák.

Lépéselem leírásokat sem Tuganov, sem Hurbaeva nem közöl, de világosan emlékszem a Moszejev együttes emeletes szimdjére, melynek lépélemeit nyilvánvalóan oszét táncos mutatta meg. Ezeket az emlékeimet idéztem föl Abaev professzornak és feleségének, Hurbaeva asszonynak, amikor a tánc formai megjelenéséről esett szó. Ezek az alapelemek megfelelnek a magyar egylépéses csárdásnak, a folyamatosan oldalra haladó, kicsit keresztező lépésnek stb., melyeket a karikázókból ismerünk. Ezek a lépéselemek annyiban térnek el a mai szimdben látható lépéselemektől, hogy *nem magas féltalpon*, hanem a nagy terhet szükségszerűen biztonságosabban egyensúlyozó teljes talpon adják elő.

Az emeleten állók tánc közben énekeltek is és olykor egymást „ugrató” táncréjájukat kiabálták egymásnak: „Hajoljatok meg előttünk” — Így az emeletiek. Mire az alattuk lévő: „Hogy mind lezuhanjatok!”

Az öregek azt is mesélték — írja Tuganov —, hogy az oszét ősök, annak érdekében, hogy a lehető legerőteljesebben megterheljék az alattuk lévő vállait, a saját vállalkra még bikaborjakat és csikókat is emeltek. Amikor cseréltek, s az alsó sor került az emeletre, a „földszintiek” bosszút álltak, visszaadták a kölcsönt. Tánc közben az alsó sornak az ivótülből, a „szarv”-ból, vagy kupából a felszolgálók egyenesen a szájukba töltötték az italt. A felső sornak feladták, mert azok úgy álltak, hogy kezüket ott fenn könnyebben szabadabbá teheték.

A szimdek zenei kísérete 2/4-es ritmusú melódia, melyet nem ritkán szövegesen énekeltek tánc közben. Dobokat elsősorban a nagy tömeg és a szabad térség távolságai miatt használtak szükségből. Maguk a dobok különböző méretűek voltak, egészen a „hordószerű” méretekig. Mindezeket hangolhatóan készítették; a hangolást kötéllel oldották meg, a bőr leszorításával, illetve változtatásával.

Lassú, páros szimd. E táncról Groznijben cseccsen fiataloktól készítettem videofelvételt, akik művelődési otthon-vezetői tanfolyamon, ill. képzésen vettek részt. Különböző falvakból származó fiatalok voltak (16-17 éves fiúk és lányok). A tánc előadási módját előzetesen maguk között egyeztetették. Ez a tánc lényegében sortánc volt, melynek menetét a sorvezetők határozták meg. Lakodalmakban szokták táncolni ma is. A rendkívül népszerű lépés végrehajtása azonban mégsem olyan egyszerű a magas féltalpon táncolás következtében, mely gyakorlatlan előadó számára néhány perc múlva lábfejjörcsöt okoz. A tánc pedig sokszor félóráig

is eltart váltakozó formai megjelenésben és párcserékkel. A táncot két dobos és egy harmonikás kísérte.

Ennek a lassú szimdnek a kíséretét általánosan az ázsiai gombos harmonika és a kaukázusi (kétfenekű, hangolható) dob látja el. A fiatalabbak már ritkán, az idősebbek szívesen énekelnek hozzá. A harmonika oszét neve: „iron kandzal fandür” (nyelves fujtatós hangszer). Ezen a hangszeren hagyományos körülmények között főleg asszonyok játszanak. Már kislány korukban kezdenek harmonikázni tanulni. 7-8 éves korukban már rögtönöznek, a táncdallamok témáira variációkat készítenek. Galaev jegyezte fel: a múlt század végétől az a szokás alakult ki, hogy a vőlegénynek, más nászajándékok mellett harmonikát is kellett ajándékozni a menyasszonyának. Amikor az asszony meghalt, azt a harmonikát, melyen játszott, vele együtt temették el. A harmonika a korábban szokásos 12 húros hárfát és a két-három húros hangszereket, fandüröket váltotta fel. Ez utóbbiakat elsősorban hősi énekek kíséretéül, vagy általában dalok kíséretéül használják ma is, sokkal kevésbé táncos kíséretként.

Az oszét melódiák kedveltek voltak más kaukázusi népek között, mint ahogy fordítva, hasonlók megtalálhatók az oszéteknél is.

Az egyes változatokban az ismétlések száma nincs megszabva. „Figyelemre méltó a szinkópált ritmus váltakozása — írja Hurbaeva —, amely a triolák mellett annyira jellemző az oszét zenére. Az adott kíséret megkülönböztető sajátossága a tonális felépítésű dallam, mint azt már az előbbieken megjegyeztem. A kíséretben van két azonos jelentőségű hangrendi pillér: „la” a dallamban és „re” a basszusban, melyek tiszta kvint összhangot képeznek. Maga a hangnemi felépítmény a mixolid és a dór hangsorokkal vethető össze, de csak bizonyos mértékig. Addig, amíg a kíséret hangrendje nem változik át hétfokú dallamá és ugyanakkor hiányzik belőle a hangsor meghatározásához annyira fontos harmadik fok, valamint a basszus hangpillérre vonatkozó hatodik fok hangja. A hangsor fokainak egymásutánisága a basszusban (I-VII-VI-I) a „re” basszuspillérhez viszonyítva tipikus basszusátmenetet képvisel, amely megtalálható nemcsak a táncdalok és kísérek zenei intonációs tartalmában, hanem más zenei műfajokban is. Az ilyen melodikus átmenet elég gyakran alkot kadenciális fordulatot a férfi előadású dalok basszusában, mint pl. a hősi, és a mitológiai istenekről szóló dalokban, s részben a családi énekekben is” (Patkós M. ford.).

A *páros szimd* mai előadásának jellemzője, hogy szinte maradéktalanul érvényesül benne a hagyományos előadás teljes eleganciája, ünnepélyes hangulata. A fiatalok mintha sikeresen „visszatanulták volna” a hagyományos előadási modort. Sajnos, a tánc szépségének és sajátosságainak igazi értékeléséhez több előadás ismeretére és felvételének tanulmányozására lenne szükség.

A *csepena* a szimdnek az a változata, melyet kizárólag férfiak táncolnak. A leírásokból úgy tűnik, hogy leginkább a magyar hagyományokból ismert „tréfás verbunk”-ra hasonlít a tánc egész menete. A táncosok körben állnak és az egész folyamatot a tánc vezetője, a legjobb énekes és a legszellemesebb ember vezeti. A kör közepén nem ő, hanem a segédje áll, hosszú bot van a kezében és nagyon ügyel arra, hogy a mozgásfolyamat kivitelében senki ne merjen engedélye nélkül

lábát váltani. A dalt igen gyakran szabados szavak és cselekedetek kísérték, amiből gyaníthatjuk, hogy egykor lakodalmi esemény része lehetett ott is. Tánc közben előfordult, hogy nekimentek az asszonyoknak, akik mögöttük álltak, s akik készültek is erre, és a házba rohantak. A vezető utasítására olyan eset is előfordult, hogy a táncosok széjjelugorva a néző férfiak közül valakit hirtelen levetkőztettek, majd ugyanilyen gyorsan visszarendeződtek táncba. A tánc azzal ért véget, hogy a nézők javaslatára új vezetőt választottak, vagy ha a vezető rosszul vezette a táncot, a nézők javaslatára egyszerűen bedobták a folyóba, ha esetleg nem sikerült közben elmenekülnie.

A „csepena” egyike volt azoknak táncoknak, melyet hangszerkíséret nélkül, kizárólag énekkísérettel táncoltak. A tánckörben a férfiak maguk előtt tartották kezüket, kart karba karolva, összefogódzva. Ez a karolás nagyon zárt kört eredményezett, mely a vezető utasítására széjjelnyílhatott és összezáródhatott. Mindannyian azonos lábbal kezdtek táncolni, s csak hosszú idő után váltottak lábat. Az egész táncos játéknak ez a lábváltás-irányítás volt a témája. Ha valaki tévesztett, a segéd, aki középen áll, mint a magyar verbunkos táncban a káplár, ilyenkor ráüthetett az illető lábára, ami nagy vidámságot váltott ki, a vezető egyéb utasításai mellett, mellyel a csoport mozgását irányította.

A *páros táncok* külön csoportját a „kaft”-ok teszik ki, a „honga-kaft”-ok és a „zilga-kaft”-ok különböző formái.

A „honga-kaft” legősibb formája a „dataguj-kaft”, mely lényegében szabályozott körtánc. Térhajlítással megoldott lépések és forgások vannak benne, melyek előadási száma és a fiú-leány helyezete a táncban meghatározott. Ennek egyik későbbi változatában megtartották a térdelési formációkat. A tánc régiességére utal, hogy a férfiak és a nők teljesen külön csoportokban álltak fel és a tánc után mindegyik táncos saját csoportjába tért vissza. Az egész tánc virtuozítása a korábbiakhoz képest megemelkedett.

További változatokban a tánc nem páronként, hanem egyidőben két-három párral folyt, párcserés megoldásokkal. A leány mozgása ezekben a táncokban ki kellett, hogy emelkedjen rendkívüli simaságával, eleganciájával, melyet a térdek összekötésével otthon, tükör előtt gyakoroltak. A honga-kaft korábban mint mérsékelt tempójú tánc a gyorsabb, sodróbb erejű és rögtönzéseket tartalmazó „zilga-kaft”-tal tánc-ciklust alkotott. Ez utóbbi táncforma felel meg legerőteljesebben a széles körben ismert kaukázusi „lezginkának” (a „lezg” szintén kaukázusi népcsoport).

A *zilga-kaft*-ot Tuganov kifejezetten „csalogató” táncnak⁵³ írja le. „A tánc témája: galambra vadászó héja — írja. — A galamb (a leány) ügyes fordulatokkal elsuhan a héja mellett. A héja (fiú) hirtelen fordulásokkal igyekszik szembe-kerülni a lánnyal és ilyen módon elzárni előle az utat, mely mintegy azt jelentené, hogy a galamb a héja karmai közé került. Egy ügyetlen lánynak nem marad más ilyenkor, mint abbahagyni a táncot és visszatérni a leányok sorfalába. A vadgalambhoz hasonlatos ügyes, kecses és könnyed táncosnő azonban megérzi a partner legkisebb rezdülését is, és a legveszélyesebb pillanatokban elillan mellőle, csak növelve a fiú epekedését. Az elismert táncosok és táncosnők szigorúan vi-

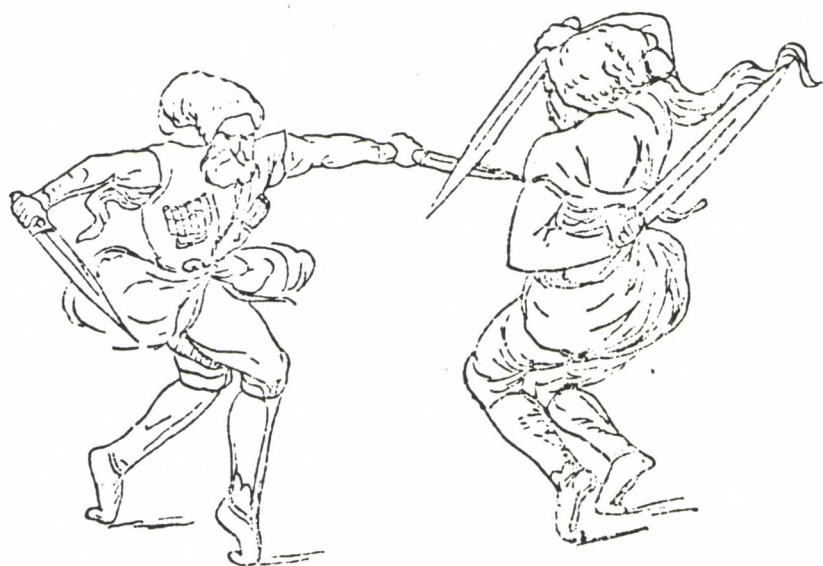
gyáztak és sokra tartották jó hírüket. Rossz táncot bemutatni annyit jelentett, mint magára zúdítani a társak csípős nyelvét, esetleg egy epés táncréjja főszereplőjévé válni. Nem egy esetben a fiú volt az, aki nem mert kiállni táncolni, félve, hogy hibát követ el. Sokszor már a leány kint állt a kör közepén és a fiú nem merete elkezdni a táncot. Ilyenkor társai rángatták be a kör közepére, ha nem volt elég a táncot felügyelő fiú rábeszélése. A tánc befejeztével a legény aggódalmasan kérdezgete táncának előadását. *A fiú is, a leány is szörnyű vizsgának tekintette a táncot, s ez meglátszott komoly, mosolytalan arckifejezésükön, ahogy táncoltak* — fejezi be visszaemlékezését Tuganov⁵⁴ (ford.: Patkós Mihály).

A magyar legényes táncnak a „rog-kaft” az oszét megfelelője. Ezt a táncformát kisebb változtatásokkal más kaukázusi népek is táncolják. Az eltérés a mozgulatok elemeinek sajátosságaiban van. Ennek a táncnak a megfelelő párhuzamait a vajnahoknál (csecseneknél) sikerült rögzítenem.

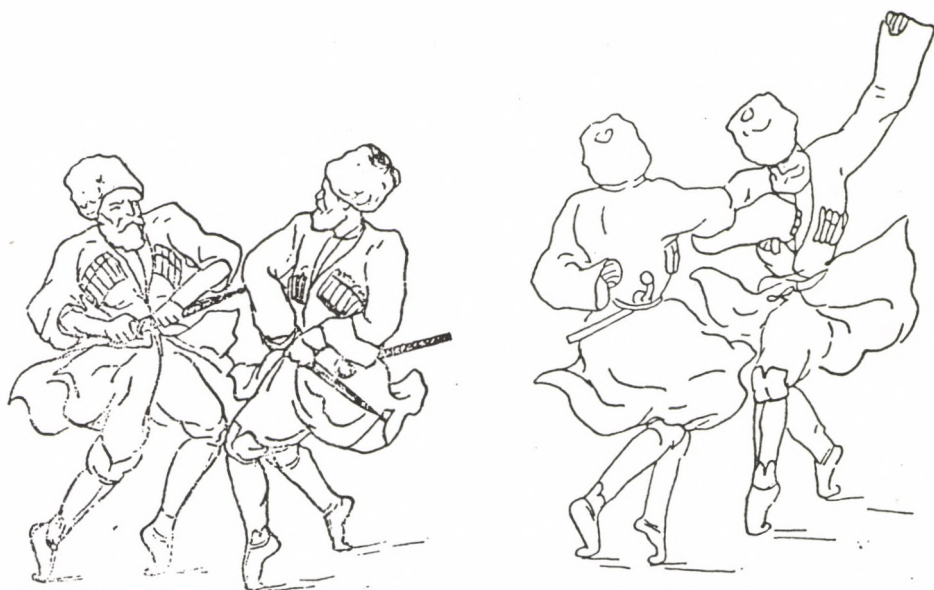
A táncok sorában fontosnak tartom megemlíteni a fegyveres férfi táncot, mely két változatban is ismeretes az oszétéknél. Az egyiket párosan, két férfi, két hosszú, kardszerű törrel, a másikat szólóban, sok törrel adják elő. Az elsőt „laegté-kaft”-nak, a másikat „tör-kaft”-nak írja le Tuganov. Ő még idősebbek előadásában láthatta, lerajzolhatta (lásd a 7-12. ábrát). A rog-kaft mozgáselemeinek felhasználásával a mai táncsoportok ügyesebb vezetői és táncosai rekonstruálták e táncokat és érzékletes formában sikerrel adják elő.



7. ábra 8. ábra



9. ábra 10. ábra



X. Hurbaeva a következőkben foglalta össze az oszét tánczene főbb jellemzőit:

„Az oszét táncmelódiák legfontosabb jellemzője a pontos ritmikai szervezetség, a kétnegyedes ritmus és a kezdő hang (a dó) erőteljes hangsúlyozása. Ez a kíséret teljes mértékben megegyezik a tánclépés ritmikájával. Világosan megjelelik a dallamot kísérő szólamokban is. Ez előtt a mértékbe rendezett háttér előtt hangzik fel a melódia, amelynek bonyolult ritmikus rajzában a triolák és a szinkópák szervesen egybeolvadnak... Meg kell jegyezni, hogy a kísérek szerfelett cikornyás díszítései egyáltalán nem sértik a tánclépések egyenletességét. A harmonikán játszó tehetséges előadóknál a táncmelódiák gyakran igen bonyolult kialakításúak. Az előadás mindig függ a harmonikás mesterségbeli tudásától és rögtönzési készségétől.

A harmonikás kísérek tonális készlete a régiektől eltérően a diatonikus hétfokú hangrendszerek két változatán alapul: a természetes dúron és moll-on, ritkábban a harmonikus moll-on. A dallam előadása egyszerű akkordos kísérettel történik, mely a tonika és a dominánsok összhangzatának váltakozásaira épül.

A létező kísérek egész sorában észrevehető a kóruskíséret régi hagyománya, bár időközben a zenei eszközök változtak. A basszus szólam párhuzamosan mozog a dallammal, oktávban kettőzve annak alaphangjait, majd a végén visszatér a kiindulás alappillérehez. Nemcsak az oktávos hangzatok figyelemre méltóak, hanem a harmonikus sorok egymásutánja is (I-VII-VI-I). A táncdallamokban

nemritkán előfordul a hangnem cseréje is. A dúr-ból moll-ba való átmenet a legtipikusabb” (ford.: Patkó Mihály).

Összefoglalás

Tájékozódó kaukázusi kutatásaim főbb eredményei arról győztek meg, hogy annak folytatását *a legmelegebben ajánljam fiatal kutatótársaim figyelmébe*. E munka folytatása nemcsak táncaink elmélyültebb megismerését biztosíthatja, hanem a jelen helyzetben elősegítheti a fiatal nemzedékek nemzeti karakterének felfrissítését, megerősítését, a magunkra találást, melyre oly nagy szükségünk van. (A széki táncok elsöprő példája ilyen vonatkozásban is megismétlődhet.)

E kutatómunka segítette elő a talp-egyensúly fontosságának felismerését mind a táncban, mind az emberré válásban, a járás kialakulásában, élettani összefüggéseiben. E felismerés széleskörű feldolgozása tudományos intézetek bevonásával folytatódik. E vizsgálódás eredménye fontos szerepet kaphat a táncok *előadásbeli* jegyeinek szabatos megfogalmazásában.

Páros táncagyományunk legrégebb formájához, az ún. „csalogató” motívumhoz (előadási formához) a gyűjtött kaukázusi párostáncok megfelelői egyértelmű magyarázatot nyújtanak. Szellemi hátterük hagyományaik világképi előzményeiben is fellelhető. Megerősíti e felismerést az oszét és a magyar ing párhuzama (a magyarban az ún. „borjúszerű” ingről van szó).

A nagyobb nyilvánosság először ismerkedhet meg átfogóan eddig különösebb figyelemre nem méltatott, nagy kultúrájú rokon népünk, az oszét / jász rokonság táncaival, tánczenéjével, népi hagyományaival.

Budapest, 1991. november 22.

Falvay Károly

Jegyzetek

1. Réthei Prikkel Marian: A magyarság táncai. 1924. 52-64. o. Vámbéry és mások megfigyeléseit közli a kaukázusi népek táncairól, s felhív az egyezések feltűnő jelenségeire. Megemlíti pl. a lezginkát, annak „csalogató” jellegét, melyre Tuganov idézetet közöl és melyet magamnak is alkalmam volt megfigyelni gyűjtőmunkámban. Ez a motívum egyben a bizonyossága is a páros tánc archaikus szemléletének, melyben az összefogózás elképzelhetetlen. Ez a körülmény pedig nem „divat”-kérdés.
2. Lásd: Vikár László népzenei kutatásai vogul, cseremis és más vonatkozásban.
3. Első utam megszervezését mérnöki kapcsolataimon keresztül, valamint a budapesti Szovjet Nagykövetség ügyvivőjének, F. Bogdanov úrnak a támogatásával biztosítottam. További két út megszervezését a Magyar Táncművészek Szövetsége és a Szovjet Színházművészek Szövetsége biztosította.
4. Magyarra lett keleti népek. Szerk. Szombathy V. — László Gy. in: Tóth J. — Tóth M.: A jászok őstörténete. 164-179. o.
5. Vsevolod Miller orosz, George Dumezil francia, Vaszilij Ivanovics Abaev oszét és Németh Gyula magyar nyelvész- és filológusok.

- 6 Olsvai Imre szíves szóbeli közlése.
7. „Magyarrá lett keleti népek”. Panoráma. 1988. Szerk.: Szombathy V. és László Gy. in: A jászok. 164-216. o., Tóth J. — Tóth M.: A jászok őstörténete, Szabó L.: A jászok hazánkban.
8. X. Hurbaev előszava P. Grikurova: Oszét táncok című könyvében. Ordzonikidze. 1981. — Iz isztorii russzkoi i szovjetszkoi, 1978. Moszkva. Évente megjelenő, zenei tudományos dolgozatokat is közlő antológia, benne X. Hurbaeva tanulmánya az oszét tánczenéről.
9. i.m.
10. Gyárfás J. Jankó János és mások.
11. Képes Krónika. Kálty Márk Krónikája a magyarok tetteiről. Magyar Helikon 1959. 54-56. o.
12. V. Miller: Oszetyinszki Etyudi, 1882. Moszkva.
13. Idézi X. Hurbaeva im. (Előszó az Oszét táncokhoz)
14. G. Dumezil: A Nártok három nemzetsége, in: Mitosz és eposz, Gondolat, 1986. 325-459. o.
15. A jászok őstörténete, 180. o.
16. I.m., 168. o.
17. Pesovár Ernő szombathelyi levéltári kutatásaiból: „Gyakori eset lehetett, hogy a gyalogezredek verbuválói díszes öltözkükkkel vezették félre a katonának álló legényeket. Ilyen csellel élt 1810-ben, Vas megyében Martinovics kapitány is, amikor lovassági kardot és tarsolyt kért kölcsön az insurrekció fegyverraktárából a 48. gyalogezred verbuválói részére” (Pesovár E. 1960. A körverbunk, 24. o.)
18. Falvay K.: A román kaluser táncok tartalmi és funkcionális vizsgálata. in: Táncstudományi Táncstudományok 1984/85 109-141. o.
19. Nagy Géza — Nemes Mihály: A magyar viseletek története. Bp. 1900. 11. o.
20. I. m. 96. o.
21. Kresz Mária: Magyar parasztviseletek I., II. Budapest, 1956. Akadémiai Kiadó, 25, 99. o.
22. László Gy.: A honfoglaló magyar nép élete, Magyar Élet, 1944. 153, 371. o.
23. Erdélyi Múzeum, valamint Kóváry: Magyar családi és közeleti viseletek és szokások. 1860. 184. o. Az idézet az Erdélyi Múzeumból.
24. A hetvenes években Selmeczi László régész tárt fel Nagyszállás falu mellett régi jász temetőt. A viseletdarabokat megvizsgálva a régészet és Kresz Mária a Kaukázusban szokásos viseletet azonosította e maradványokkal. i. m. 182., 212. o.
25. Falvay K.: Ritmikus mozgás-énekes játék 1990. Erről részletesen 194-204. o.
26. Ilyen „szak-kifejezést” eddig a tudományos gyakorlat nem ismer. Először ebben a tanulmányban fogalmaztam meg erre vonatkozó gondolataimat.
27. dr. Katona Ferenc: Emberré válás. Bp. 1974. — idézi Scott, Napier és mások megállapításait a járás-elemzésről. Ezek a vizsgálatok minden esetben az „állás”-ra és a „lendülés”-re bontott járás-ciklusokra vonatkoznak. Nem foglalkoznak az egész kérdéskör járás-tanulási problémáival a kis-gyermekkorban, mely végső soron a megoldás kulcsát adja. 261-265. o.
28. Lucie Lamy: Egyptian mysteries, Thet H. 53. o.
29. Olyan közösségi mozgás-esztétikumokra gondolok, mint amelyeket Fél Edit ír le a matyóknál, A test technikája c. tanulmányában, in: Mezőkövesd város monográfiája, 1973. 547-552. o., vagy Putz Éva „A kolonyi lagzi”-ban, Pozsony, 1943. 24-28. o.
30. Csokonai Dorottyaának táncleírásai, Berzsenyi és mások költői leírásai ezeket a „más”-ságokat jól érzékeltetik — amennyire ezt a nyelvi kifejezés megteheti.
31. Falvay i. m. 1990., 56-57. o.
32. Steindler A.: Mechanics of Normal and Pathological Locomotion, Thomas, Springfield, Illinois 1935. „The human gait is a rhythmic play in which by a system of alternating swing and support the lower extremities propel the body forward, balancing upon them the pelvis and the superimposed trunk”. (Az emberi járás valójában *ritmikus játék*, melyben a változó elendülés következtében a testet előre mozgatja a talpfelület és a ráhelyezett törzs. Szerző ford.) In: An Analytical Analysis of Walking. ASME publication 75-WA/Bio-4. The American Society of Mechanical Engineers.

33. Tagán Galimdzsán: Népi löversenyek a krigizeknél és a baskiroknál, 1936. Ethnographia 47. évf. különlenyomat.
34. M. C. Tuganov: Oszetinszkie Narodnie Tanci. Sztalinir 1957, 22-29. o.
35. Kresz Mária, i.m.
36. Személyes szóbeli közlés 1989. augusztusában.
37. Szép példái ismertek a nomád thrákok emlékeiből. Ilyen pl. a vracai kincs, vagy az agighiolli lábvérték in: A. Fol — I. Mazarov, Thrákia és a thrákok, Gondolat, 1984. 133,77. o.
38. Szemléletes példát nyújtanak a díszesen felöltözött matyók, akik ugyanakkor mezítláb vannak. 1974-es, Kallós Zoltánnal közös gyűjtőutamon Gyimesközéplekon az idősebb asszonyok még szép régi típusú bocskorban jártak.
39. Iliko Szuhisvilivel, a Grúz Állami Együttes igazgatójával és kitűnő művészeivel a 70-es évek közepén volt alkalmam találkozni Budapesten a Grúz együttes vendégszereplésén, és ez alkalommal a gyűjtési lehetőségekről tájékozódtam. Mindenben igaza volt. 1981-es grozniji tartózkodásom alkalmával a táncoló fiatalok látására sokan seregletek össze, s kétkedésem bizonyítékaként az egyik tanár a nézelődő fiatal, 12 éves gyerekek közül az egyiket megkapta és keményen rászólt, hogy álljon be táncolni. A fiú elszürkült, de ellentmondás nélkül beállt és korához képest nagyszerűen táncolt a nálánál legalább 4 évvel idősebb leánnyal.
40. Groznijban a Kaukázus hotelben laktam. Vacsora közben jazz-zene szólt és a férfiak felálltak táncolni, természetesen női partner nélkül, mert itt akkor még elképzelhetetlen volt, hogy női vendég este étteremben vacsorázzon férfiakkal. Ezek a nagyszerű kaukázusi „legények” elkezdtek „vonaglani” úgy, ahogy ezt szerintük a nyugatiak „csinálják”. Elszomorító látvány volt. Akkor 1981-et írtak.
41. Második utamon vendéglátóimat kifejezetten falusi élmények és táncos alkalmak megismerésére kértem. Nazrany faluban szerveztek munka utáni időben táncalkalmat. Ott voltak a min. helyettes, a járási párttitkár és a falu vezetői is. Vártuk a férfiakat, akik érkezését az üzemi munka befejezése utánra jelezték. Meg is érkeztek, de nem értették, hogy mit akarnak a vezetők, mert aznap nem volt szokásban táncot tartani. Nem is álltak be, pedig a párttitkár és a helybéli tanító táncolni kezdett, hogy mentse a helyzetet (nagy derűtség közepette), kedvet akart nekik ehhez csinálni. Az sem hatotta meg őket, hogy messziről, Budapestről jött vendég van itt. „Jőjjön akkor, amikor táncalkalom van, nagyon szívesen látjuk!” Későn van, mondták vendéglátóim és hazafelé indultunk.
42. Sati Egizsultanov muzsikus Groznijban megmutatott nekem egy olyan hangfelvételt, melyet rejtett kazettás magnetofonnal készített rokonságának a temetésén. Megdöbbentő élmény volt még látvány nélkül is! Semmilyen könyörgésre nem engedte lemásolni, mert félt a rokonság könyörtelen elbánásától, ha valahol is megtudják. Harmadik utamon Groznijban a mi Bánk Bánunkhoz hasonló darab hosszú hallgatás után ismét műsoron volt a színházban. Ebben a darabban a „zikr”, ez a temetési körtánc is előfordult. A színészek elég gyengén adták elő, de szerettem volna felvenni a műsor után, melyhez mind az igazgató, mind a színészek és a színpadi munkások hozzájárulását megkaptam. Mégsem lett belőle semmi, mert amint utólag megtudtam, a jelenlévő miniszter nem engedélyezte.
43. Harmadik utamon számos falumúzeumot láttam. Feltűnt, hogy a kindzsáloknak csak a marcolata maradt meg sérülten, azaz kitörték, kiszedték belőle a pengét. Számosan elkezdtek gyűjteni a régi darabokat, ez is oka, hogy nagyon ritkák a fegyverek, nem beszélve arról, hogy a 20-as évek végén a törvényes rendelkezések miatt be kellett ezeket szolgáltatni, és megsemmisítették őket.
44. Maharasztában a Kala táncok alatt, mely régi termékenység varázslaton alapul, a fiatal férfiak két — sőt három — emeletes kört is kialakítanak táncolva (egymás fölötti körökről van szó). Ezt a különleges emeletes táncot nagy ágasbogas fa körül táncolják, melynek ágaira Kala-ennivalókat helyeztek. Ez az emeletes tánc Baszkföldről is ismert. E. Rebling: Die Tanzkunst Indiens, Berlin, 1981. 15. o, 17. kép.
45. Vahusti grúz földrajztudós XV. századi munkáját, melyben megemlékezik az oszétek „cop-paj” táncáról, Tuganov, Hurbaeva és Csurszin egyformán idézi.

46. Ez a 12-es szám nem véletlen. Mind a napok világos-sötét óráiban, mind a zenei hangok kialakításában az Állatöv 12-es számának felel meg az európai és ázsiai kultúrákban.
47. A nyelv, a zene és a táncritmika egy tőről fakad. Sajnos a nyelvészet elhanyagolja az orális beszédritmika tempójának és összefüggéseinek a kutatását. Nyelvünk romlásában az ilyen jellegű ismerethiánynak is szerepe van.
48. A kiszehajtásról a legutóbbi évtizedekben az terjedt el, hogy szlovák hagyomány, mely innen került át a magyarba. Manga J.: A magyarországi kiszehajtás történeti rétegei. MTA. I. O. közl. 1969. A külső, *formai* rokonítás veszélyeire figyelmeztet a kaukázusi oszéték „Usz-tete kaft”-ja.
49. A vízbedobás szokása: termékenységarázkodás. A víz, ugyanúgy, mint a tűz, „változás-eszköz”. Esőért, napfényért „változás-varázslatot” kell tartani, ami mindig női feladat. (Ő a változó természetű!)
50. A béka közismert időjárás-változást jelző állat. Nemcsak az időjárás megváltozását jelzi, hanem a modern orvostudomány is a női terhesség megállapítását „béka-próbán” végzi el.
51. A „pikáns” tartalom természetes termékenységarázkodás. Ilyen réjjákat kiabálnak a kalotaszegi asszonyok is a templomból hazafelé menet esküvő után, megerősítve a változás (nász) eseményét. Saját gyűjtés Gyerőmonostoron az 1970-es években.
52. Az „öves” összefogódzást a román „briul”-ból ismerjük, mely moldáviai román tánc. Moldávia és Besszarábia (a mai Szovjet-Moldávia) azonban Jászvásár központtal alán körzet lehetett. E tánc emlékei tehát jogosan színeződtek át alán emlékekkel.
53. E magyar archaikus csárdás, azaz párostáncformával Pesovár Ernő foglalkozott teljesen hasonló felfogásban.
54. A személyiség kialakulásának fontos pillanatairól van itt szó. Ezek az ismeretek sajnos nem jutnak el a korszerű pedagógia szintjére.

REPERTÓRIUM

az 1990/91-es évad magyar bemutatóiról, a Budapesten szereplő külföldi együttesekről, a hazai és nemzetközi együtteseket bemutató budapesti táncfesztiválokról.

Az összeállításban használt rövidítések: Z. — Zeneszerző, K. — koreográfus, Assz. — asszisztens, D. — díszlettervező, J. — jelmeztervező, Pv. bm. — próba-vezető balettmester, Karm. — karmester, Rend. — rendező, Ea. — előadók, Szöv. — szövegkönyv, V/... — a Magyar Színházi Intézet Táncarchívumában található videofelvétel (VSH) nyilvántartási száma.

I. Bemutatók

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ

Divertimento — 1990. november 24. és december 7. — Erkel Színház

Archipel

Z.: A. Ianatos, K.: Raza Hammadi, m.v., J. Yao Sauka, m.v., Pv. bm.: Bán Teodóra, Assz.: Salam Hammadi m.v., Ea.: Balaton Regina, Hágai Katalin, Volf Katalin, Rujsz Edit, Oláh Csilla, Marosi Edit, Castillo Dolores, Kováts Tibor, Balogh Béla, Egerházi Attila, Erényi Béla, Szilágyi Gyula, Nagyszentpéteri Miklós (Mráz Kornélia / Balaton Regina helyén)

Tangó

Z.: Astor Piazzolla és Mercedes Sosa, K.: R. Hammadi m.v., J.: Y. Sauka m.v., Pv. bm.: Kútszegi Csaba m.v., Assz.: S. Hammadi m.v., Ea.: Bán Teodóra / Kövessy Angéla, Pápay György, Sárközi Gyula / Ménich Gábor és a balettegyüttes

A halál és a lány

Z.: Franz Schubert, K.: Robert North m.v., Betanítottá és J.: Sheri Cook m.v., Pv.bm.: Behumi Ferenc, Ea.:

A halál.....Sárközi Gy. / Szilágyi Gy.

A lány.....Balaton R. / Végh Krisztina

Négy lány.....Molnár M. / Soós Erika, Kövessy A. /
Kövessy A., Kőszegi Katalin / ÉliásZsuzsa,
Király Melinda / Mráz Kornélia,

Három fiú.....Pápai Gy. / Nyakas László, Csillag Pál /
Gerrert Balázs, Bocsák Attila / Németh Attila.

Dancing on...

Z.: Leonard Bernstein, K.: Peter Breuer m.v., J.: Susanne Breuer m.v, Pv. bm.: Nagy Zoltán, Ea.: Pongor Ildikó, ifj. Nagy Zoltán és a balettegyüttes.

Irodalom: 1990. X. 17. Népszava, Várhegyi Andrea (előzetes); 1990. XI. 25. Vasárnapi Hírek, Kaán Zsuzsa; 1990. XI. 28. Esti Hírlap, Péter Márta; 1990. XII.

4. Színházi Élet, Keleti Éva képriportja; 1990. XII. 4. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1990. XII. 4. Népszabadság, Kóvágó Zsuzsa.

V/156

Olympia 1991. — február 28. — Operaház

Z.: Carl Joachim van Ludwig, K. és bet.: Bán Teodóra és Keveházi Gábor, D. és J.: Csikós Attila, Dramaturg: Ravasz Ákos, Karm.: Kovács János, Ea.:

Oynomaos király.....	Sárközi Gyula
Hippodameia, a király lánya ..	Végh Krisztina
Pelops.....	Nagyszentpéteri Miklós
Marpessa, jósnő	Bán T.
Myrtilos.....	Szilágyi Gyula
Stratalos.....	Erényi Béla
Oynomaos felesége.....	Janács Evelyn
Két trombitás.....	Kovács Tibor, Tengler Tamás
Két fiú.....	Balogh Béla, Bocskai Attila
Három kérő.....	Németh Attila, Nyakas László, Hanzawa Shoji
Arkadii király.....	Hevesi Imre
Pap.....	Tóth Richárd
Udvarnok.....	Balogh András
Tíz papnő.....	Oláh Csilla, Lencsés Éva, Kövessy Angéla, Galambos Lilla, Detvay Zsuzsa, Kovács Eszter, Rujsz Edit, Molnár Márta, Soós Erika, Mráz Kornélia
Hat illir fiú	Csillag Pál, Gefferth Balázs, Pápai György, Nádasdy András, Kaprinai Tibor, Bongár Péter
Nyolc arkadii fiú.....	Hus Sándor, Egerházi Attila, Kútszegi Csaba, Várkonyi Zoltán, Szabó János, Bihal István, Urbán István

Irodalom: 1991. II. 11. Népszava (Várhegyi), (előzetes); 1991. II. 27. Pesti Műsor, Sz.Gy. (előzetes); 1991. II. 27. Pesti Hírlap, Perger Mária (előzetes, interjú); 1991. II. 28. Esti Hírlap, Solymosi Tari Emőke (interjú); 1991. III. 3. Vasárnapi Hírek, Rajk András; 1991. III. 11. Népszava, Mátyai Györgyi.

V/162

Csipkerózsika — 1991. április 6. és 7. — Operaház

Z.: Pjotr Csajkovszkij, K.: Marius Petipa nyomán Róna Viktor, D.: Csikós Attila, J.: Schäffer Judit, P. b. m.: Metzger Márta, Nagy Zoltán, Gábor Zsuzsa, karm.: Nagy Ferenc / Jármay Gyula, E.:

Auróra királykisasszony.....	Volf Katalin
Desiré herceg	ifj. Nagy Zoltán
Carabosse, gonosz tündér	Pongor Ildikó / Hágai Katalin
Orgonatündér.....	Szabadi Edit / Végh Krisztina
Király.....	László Péter / Balikó István

Királynő	Ianács Evelyn / Gulácsy Ágnes
Catalabutte.....	Pethő László / Hevesi Imre
Candide.....	Bán Teodóra / Molnár Márta
Farine.....	Mráz Kornélia / Éliás Zsuzsa
Miette.....	Kövessy Angéla / Oláh Csilla
Canary.....	Rujsz Edit / Gál Gabriella
Violente.....	Lencsés Éva / Castillo Dolores
Vőlegények.....	Szilágyi Gyula / Sárközi Gyula, Erényi Béla / Nagyszentpéteri Miklós, Balogh Béla / Bocsák Attila, Hazawa Shoji / Csillag Pál
Florina hercegnő	Oláh Csilla / Soós Erika
A kék madár	Kováts Tibor / Nagyszentpéteri M.
Gyémánt	Szalai Klára / Rujsz E.
Zafir.....	Castillo D. / Marosi Edit
Ezüst	Kövessy A. / Oláh Cs.
Három Ivanuska	Erényi B. / Balogh B., Eichner Tibor / Cserháti Miklós, Tengler Tamás / Németh Attila
Cica	Venekei Mariann / Musitz Ágnes
Kandur	Balogh B. / Balogh András
Szörnyek.....	Kútszegi Csaba, Bongár Péter, Szabó Ildikó
Főudvarhölgy.....	Kollár Eszter / Pártay Rita
Az Orgonatündér kísérete	Bagó Katalin, Galambos Lilla, Gál G., Detvay Zsuzsa, Barkóczy Krisztina, Kovács Eszter, Molnár M., Király Melinda, Németh A., Cserháti M., Nyakas László, Csillag P., Pápai György, Szabó János.

Irodalom : 1991. III. 19. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes (interjú, előzetes); 1991. IV. 2. Stúdió '91, Vinkó József; 1991. IV. 5. Esti Hírlap, Péter Márta (interjú); 1991. IV. 5. Pesti Műsor, Sz. Gy. (interjú); 1991. IV. 7. Vasárnapi Hírek, R. A.; 1991. IV. 12. Népszava, Máta Györgyi; 1991. IV. 13. Pesti Hírlap, Szomory György; 1991. IV. 13. Népszabadság, Kóvágó Zsuzsa; 1991. IV. 17. Ország-Világ, Rajk András; 1991. IV. 20. Magyar Nők Lapja, Kerényi Mária; 1991. IV. 30. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1991/I. Táncművészet, Kaán Zsuzsa (előzetes, interjú); 1991. V. 6. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes.

V/169

GYŐRI BALETT

Az élet peremén — 1990. november 23. — Kisfaludy Színház, Győr

Z.: Bartók Béla, Kodály Zoltán, Richard Wagner, Dmitrij Sosztakovics, Szergej Prokofjev, Igor Sztravinszkij, K.: Markó Iván, D. és J.: Gombár Judit, Assz.: Sebestyén Csaba, Világítás és szcenika: Hani János, Ea.:

A verklis	Markó Iván
Az angyal	Demcsák Ottó

Panna.....	Horváth Erika
Festőlegények.....	Kostolnik Frantisek, William Fomin, Müller Ervin, Sebestyén Csaba, Zádorvölgyi László
Dáma:.....	Loósz Krisztina
Tulajdonos.....	Szigeti Gábor
Légóparancsnok.....	Kiss János
Vidéki pár	Afonyi Éva és Müller Ervin
Ősök.....	Horváth Gizella és Tárnoki Tamás,

valamint a balettgyűttes és a győri balettiskola növendékei

Irodalom: 1990. XI. 24. Zalai Hírlap, Hujber — Mészáros (előzetes, interjú); 1990. XI. 25. Vasárnapi Hírek, Illés Jenő; 1990. XI. 27. 24 óra, Tóth Ilona; 1990. XI. 27. Kisalföld, Varga Lajos; 1991. I. 12. Magyar Hírlap, Mészáros Tamás; 1991. I. Magyar Nők Lapja, P. Szabó Ernő; 1991/I. Táncművészet, Illés Jenő; 1991/1. Taps, Gombár Judit; 1991. III. 19. Népszava, Fodor Lajos; 1991. III. 19. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1991. IV. 16. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes.

Emlék — 1991. március 29. — Kisfaludy Színház, Győr

Az ígéret földje

Emlék a fényről

Z.: Georges Winston, K.: Markó Iván, D. és J.: Gombár Judit. Ea.:

Aki a fényt elvette.....	Sebestyén Csaba
A Tenger.....	Pintér Tímea és Zádorvölgyi László
A Nap.....	Afonyi Éva és Müller Ervin
Aki a fényt visszaadta.....	Markó Iván

Boleró

Irodalom: 1991. III. 27. Kisalföld (képriport); 1991. IV. 7. Vasárnapi Hírek, Illés Jenő

Szent Margit legendája — 1991. augusztus 18. — Népstadion

Z.: montázs, D., J. és Szövk.: Gombár Judit, K.: Bombicz Barbara, Demcsák Ottó, Horváth Erika, Kiss János, Ea.:

Szent Margit.....	Afonyi Éva
Királynő.....	Horváth Gizella
IV. Béla	Szücs Elemér m. v.

Barátok.....Demcsák O., Kiss J., William Fomin,
valamint a Győri Balett tagjai, a győri balettiskola növendékei és a Közép-Európa Táncszínház tagjai

Irodalom: 1991. VIII. 15. Új Magyarország, F. L. (interjú, előzetes); 1991/VIII-IX. Táncművészet, Kaán Zsuzsa; 1991/X. Táncművészet, (Kaposi).

PÉCSI BALETT

30 éves a Pécsi Balett — 1990. október 5. — Pécsi Nemzeti Színház
Kamaraszínháza

K.: Eck Imre, Karm.: Nagy Ferenc

Az iszonyat balladája (felújítás)

Z.: Szokolay Sándor, D. és J.: Katona Ferenc, Assz.: Végvári Zsuzsa, Ea.:

A fogoly.....Nübl Tamara
Első Csukaszürke..... Hajzer Gábor
Második Csukaszürke Szabolics Éva
Harmadik Csukaszürke..... Lencsés Károly

Pókháló (felújítás)

Z.: Gulyás László, J.: Eck I.: D.: Vata Emil, Assz.: Végvári Zs.: Ea.: Kovács Zsuzsa, Papp Anita, Lovas Pál, Seprényi Tímea, Baráth Ildikó, Nübl T., Három Edina, Czebe Tünde, Tiringner Magdolna, Orosz Mónika.

Változatok egy találkozásra (felújítás)

Z.: Vujicsics Tihamér, D. és J.: Eck I., Assz.: Végvári Zs., Ea.:

A lány.....Nübl T.
A lány emlékei..... Kocsis Tamás, Kővári László
A fiú.....Solymos Pál
A fiú emlékei.....Baráth I., Három E.
Az utca.....Papp A.: Seprényi T., Tiringner M., Dér Dalida,
Czebe T., Brumecz Brigitta, Orosz M., Benko-
vics Gábor, Gombosi László, Herda János, Zen-
gő Zsolt, Rogács Péter.

Irodalom : 1990. X. 5. Magyar Nemzet (Gelencsér — előzetes); 1990. X. 6. Film-Színház-Muzsika, Keveházi Gábor; 1990. X. 9. Stúdió '90, Érdi Sándor; 1990. X. 9. Színházi Élet, Keveházi Gábor; 1990. X. 9. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1990. X. 21. Új Dunántúli Napló, H. Major Rita; 1990. X. 30. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa; 1990/12. Táncművésze, Major Rita.

Ballett '91 — 1991. február 15. — Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza

D.: Vata Emil, J.: Huros Annamária, Hammer Edit

Eine Kleine Nachtmusik

Z.: W. A. Mozart, K.: Körmendi László, Ea.: Paronai Magdolna, Baráth Ildikó, Solymos Pál, Lencsés Károly — Tiringner Magdolna, Papp Anita, Orosz Mónika, Három Edina, Brumecz Brigitta, Czebe Tünde, Győri Helga, Bazsó Gabriella, Zengő Zsolt, Kővári László, Kocsis Tamás, Gombosi László, Benkovics Gábor

Bilincs és...

Z. Szebeni János és Sándor Péter, K.: Hajzer Gábor, Ea.: Nübl Tamara és Lovas Pál

Babaházi történet (együttes bemutató)

Z.: Mártha István, K.: László Péter m. v., Bet.: Király Melinda m. v., Assz.: Várad M. István, Ea.: Hajzer G., Lencsés K., Kocsis T., Kővári L., Győri H., Kovács Zsuzsanna, Nübl T., Orosz M., Papp A.

Az élet állomásai (együttesi bemutató)

Z.: Kitaro, Jean Michele Jarre, K.: Herczog István m.v, J.: Dévay Katalin m.v, Assz.: Váradi M. I., Ea.:

Szóló.....Kovács Zs. és Lovas P.

EgyüttesSeprényi T., Tiringner M., Győri H., Czebe T.,
Gombosi L, Kocsis T., Kővári L., Lencsés K.

Irodalom: 1991. II. 12. Új Dunántúli Napló, Z. M. (interjú, előzetes); 1991. III. 2. Új Dunántúli Napló, H. Major Rita; 1991. IV. 16. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991/II. Táncművészet, Major Rita

V/166

SZEGEDI BALETT

A Szegedi Balett stúdió bemutatkozó műsora — 1990. november 3.

Budai Vígadó

Angyali táncjáték

Z.: Mártha István, K.: Imre Zoltán

Szatira

Z.: Tadeusz Baird, K.: Juronics Tamás

Szükségi táncok

Z.: Muzsikás és Ökrös együttes, K.: Juronics T.

Ea.: Prepeliczay Annamária, Zarnóczai Gizella, Pataki András, Juronics T., Bodor Johanna, Farkas Zsuzsa, Fekete Hedvig, Kovács Anita, Péntek Kata, Kalmár Attila, Kiss István, Kiss László, Sárközi Attila

Irodalom: 1990. XI. 13. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991. IV. 27. Dél-Magyarország, (márok — interjú)

Szenvedélyes viszonyok — 1990. november 23. — Szegedi Nemzeti Színház
Kisszínháza

Vonzások és választások

Z.: F. Mendelssohn, Muszorgszkij, K.: Imre Zoltán, D. és J.: Csík György m. v., Assz.: Zarnóczai Gizella és Juronics T., Ea.:

A négy elválaszthatatlan..... Zarnóczai G., Prepeliczay Annamária,
Pataki András, Juronics T.

Az álmodozóBodor Johanna

A kotnyeles.....Farkas Zsuzsanna

A lelkes ifjú.....Kiss László

Veszekedős házaspár Kovács Anita, Kiss István Róbert

Öregúr.....Kolep Zoltán

Magányos úrilányok Fekete Hedvig, Péntek Kata

A Halál.....Kalmár Attila

Tatjana és mások

Z.: Pjotr Csajkovszkij, K.: Lőrinc Katalin m. v., D. és J. Csík Gy m. v., Assz.: Zarnóczai G. és Juronics T. Ea.:

Anyegin.....Juronics T.

Tatjana.....Fekete H.

Lenszkij.....Sárközi Attila

Olga.....Péntek K.

Gremin.....Pataki A.

Szerep név nélkül.....Prepeliczay A.

további szereplők: Kalmár A., Kiss I. R., Kiss L., Kolep Z.,
Békési M., Farkas Zs., Mátó Éva.

Irodalom: 1990. XI. 22. Dél-Magyarország, (márok — előzetes); 1990. XI. 26. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1990. XII. 2. Vasárnapi Hírek, Polner Zoltán; 1990. XII. 3. Dél-Magyarország, (Sulyok); 1990. XII. 4. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa; 1990. XII. 15. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1991/IV-V. Táncművészet, Pór Anna; 1991.; IV. 16. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes

V/164

Varázsdoboz — 1991. március 8. — Szegedi Nemzeti Színház

Z.: Dukas — Bartók — Ravel, K.: Imre Zoltán, D. és J.: Csík György m. v., Assz.: Juronics Tamás, Konzultáns: Böhm György, B. m.: Dévényi Edit, a gyermekszereplők balettimestere: Mátó Éva, Ea.: Farkas Zsuzsa, Zarnóczai Gizella, Juronics T., Prepeliczay Annamária, Kalmár Attila, Pataki András, Békési Mária, Bodor Johanna, Fekete Hedvig, Kovács Anita, Mátó É., Péntek Kata, Rácz Erzsébet, Domsa Sorin, Horváth Gábor, Kiss István Róbert, Kiss László, Kolep Zoltán, Major Roland, Sárközi Attila, Varga József. Gyermekszereplők: Loydl Péter, Bördös Róbert, Ferenczi Ágnes, Gál Réka, Hornok Blanka, Kazi Orsolya, Korom Edit, Szarvas Andrea, Szentgyörgyi Andrea, Székely Tímea, Tornyai Anikó, Vajda Bernadett.

Az álom mögött

Z.: Serge Aubry, K. és színpadkép: Jorma Uotinen m. v., Assz.: Ladányi Andrea m. v. és Riikka Korppi Tomola m. v., Ea.: Bodor J., Farkas Zs., Fekete H., Zarnóczai G., Juronics T., Kalmár A., Kiss L., Kovács A., Pataki A., Péntek K.

Irodalom: 1991. III. 6. Délvilág, Csuri Ákos (előzetes); 1991. III. 7. Dél-Magyarország (márok — előzetes); 1991. III. 10. Vasárnapi Hírek, Böle István; 1991. III. 11. Délvilág, Csuri Ákos; 1991. III. 12. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1991. III. 19. Dél-Magyarország, Kaán Zsuzsa; 1991. III. 29. Esti Hírlap, Péter Márta; 1991. IV. 4. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa; 1991. V. 29. Új Magyarországi (F. L.); 1991. VI. 5. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991/II. Táncművészet, Kővágó Zsuzsa.

V/163

DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ

A csodálatos mandarin — 1990. szeptember 14.

Z.: Bartók Béla, K.: Harangozó Gyula, Bet.: Pártay Lilla m. v., D. és J.: Csikos Attila m. v., Ea.:

A Lány.....Laczó Zsuzsa

A Mandarin.....Balikó István m. v.

Csavargók.....Nagy György, Matóczy Gábor, Aczél Tamás

Diák.....Bognár Imre

Öreg gavallér.....Majoros István

Irodalom: 1990. X. 5. Magyar Nemzet, Várnai Péter

* * *

Tánc és szerelem — 1991. augusztus 3. — Budai Parkszínpad

K. és Rend.: Gajdos József, Assz.: Rujsz Edit és Sebestyén Csaba, Hang: Schnitzler László, J.: Vágó Nelly, Világítás: Hani János

Carmen szvűt

Z.: R.: Scsedrin, Ea.:

Carmen.....Hágai Katalin

Escamillo.....Solymosi Zoltán

Don José.....ifj. Nagy Zoltán

Százados.....Eichner Tibor

Első lány.....Balaton Regina

Második lány.....Kövessy Angéla

Munkavezető.....Schubert István

Dohánygyári lányok..... Balaton R., Venekei Mariann, Kövessy A.,
Oláh Csilla, Soós Erika, Rujsz E., Csík Edina

Katonák.....Eichner T., Ifj. Nagy Z., Tengler Tamás,
Sebestyén Cs., Solymosi Tamás.

A pokol lányai

Z.: Sting feldolgozás, Ea.: Hágai K., Volf Katalin, Kövessy A., Oláh Cs., Rujsz E., Venekei M.

Sherlock Holmes New Yorkban

Z.: Sting feldolgozás, Ea.: Tengler T., Juhász Adrienn, Soós E., Keresztszegi Tünde, Kriszt László, Csík E., Kiss Elek, Nagy Zoltán, Martinecz Sándor, Schubert I.

A csillagok könnyei

Z.: Sting feldolgozás, Ea.: Balaton R., Solymosi T.

Táncoljunk együtt!

Z.: Sting feldolgozás, Ea.: Keresztszegi T., Juhász A., Csík E., Soós E., Tengler T., Sebestyén Cs., Kriszt L., Kiss E., Nagy Z., Martinecz S., Schubert I., Ladinek Judit, Bognár Zsuzsanna, Kobló Emma

Adino bolondja

Z.: kolumbiai népzene, Ea.: Venekei M., Schubert I.

Keresztre feszítve

Z.: Elton John feldolgozása, Ea.: Volf K.

Boleró

Z.: M. Ravel, Ea.: Volf K. Hágai K., Balaton R., Solymosi T., Solymosi Z., Ifj. Nagy Z. — Kövessy A., Venekei M., Rujsz E., Sebestyén Cs., Tengler T.

Irodalom: 1991. VIII. 1. Új Magyarország, F. L. (előzetes, interjú);
1991/VIII-IX. Táncművészet(képriport)

HONVÉD EGYÜTTES

1991. március 16. — Thália Színház

Z.: Rossa L., K. és Rend.: Novák Ferenc, D.: Götz Béla m. v., J.: Mikesi Eszter m. v., Assz.: Szűcs Elemér,

Antigone

Ea.:

Antigone.....	Horváth Zsófia
Kreon.....	Román Sándor
Izméné.....	Gulyás Anita
Haimón.....	Ertl Péter
Eurüdiké.....	Bede Fazekas Ibolya
Katona.....	Bozár László
Varázsló.....	Gantner István
Lázadó bábu.....	Nedermann Magdolna
Testvérellenségek.....	Tímár László és Németh Levente
Látnok.....	Bíró József

A helység kalapács

Ea.:

Szemérmestes Erzsók.....	Rusorán Gabriella
Széles tenyerű Fejenagy.....	Román Sándor
Bagarja, a béke barátja.....	Horváth Csaba
Harangláb, a fondor lelkű egyházfi.....	Makovinyi Tibor
Vitéz Csepü Palkó.....	Halmi Zoltán
Egerek.....	Béres Anikó, Buzássy Adrienn, Szilvási Károly
Amazontermészetű Márta.....	Bangó Erzsébet
Bíró.....	Gantner István
Pandur.....	Tímár László

Irodalom: 1991. III. 19. Népszava, Máta Györgyi; 1991. IV. 11. Népszabadság, Varsányi Gyula (interjú); 1991. IV. 12. Magyar Hírlap, Kenessey András; 1991. IV. 14. Kurír, Eszéki Erzsébet; 1991. IV. 16. Napló (Veszprém), Üveges Sándor; 1991/II. Táncművészet, Kaán Zsuzsa; 1991/VIII-IX. Eszéki Erzsébet.

KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

Mesenincs királyfi — 1990. november 23. — Józsefvárosi Színház

Z.: ifj. Ács Gyula, Szövk.: Zalán Tibor és Pásztor Attila, K.: Bognár József, Énekes István, Janek József, Szögi Csaba, Rend.: Janghy B. Zita. Ea.:

Zsombor.....Tokai Tibor

Etelka.....Ausz Éva

Hétrőfős.....Rácz Attila

Medve.....Pásztor Attila

Boszorkány.....Éberhardt Klára

Irodalom: 1990. II. 15. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa.

V/160.

Zsiványok meséje — 1991. március 21. — Thália Színház

J.: Abonyi Katalin, Fény: Jankovics József, Hang: Kondás László, Ea.: Ausz Éve, Éberhardt Klára, Fekete Krisztina, Ferencz Szilvia, Kiss Izabella, Retz Júlia, Szolga Beáta, Csanádi Zsolt, Kovács Gábor, Kovács Zoltán, László Gyula, Mucsi Zoltán, Olasz István, Pásztor Attila, Rogácsi Péter, Tokai Tibor.

Etűdök népzeneire („Vendégek jövedele”)

Apró képek

Z.: Kiss Ferenc, K.: Mosóczi István

A komédiás

Z.: Kiss F.: K.: Mihályi József

Requiem

Z.: ifj. Ács Gyula, K.: Mihályi Gábor

Delirium

Z.: montázs, K.: Juronics Tamás

Az elígért boldogság

Z.: ifj. Ács Gy., — John Surman — Joe Jackson, K.: Szögi Csaba

Az egér tragédiája

Z.: ifj. Ács Gy., K.: Bognár József, Janek József

Irodalom: 1991. III. 21. Reggeli Krónika, Péli Nagy Kata (interjú, előzetes);:
1991/II. Táncművészet, Major Rita

V/165

DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

1991. III. 19. Thália Színház

Bodroközi táncok

Z.: —, K.: Zsuráfszky Zoltán

Eleki táncok

K.: Gál András

Mezőségi táncok

K.: Zsuráfszky Z.

Eszközös táncok

K.: Stoller Antal

Mezőföldi táncok

K.: Farkas Zoltán

V/167

* * *

Az utolsó szó — 1990. szeptember 5. — Petőfi Csarnok

Z.: Joao Gilberto, Hortobágyi László, Szemző Tibor, Világítás: Szabó Gábor, K., Rend és Ea.: Angelus Iván

Irodalom: 1990, X. 6. Film-Színház-Muzsika, Fuchs Livia (interjú)

* * *

TRIONFO TÁNCSZÍNHÁZ

Hommage á Nizsinszkij — 1990. október 5. — Angyalföldi Művelődési Központ

Pontok

Z.: Jeney Zoltán, K.: Kaán Zsuzsa, D. és J. Csík György m. v., Ea.: Dienes Ilona, Kiss Beatrix, Salamon Eszter, Tóth Imre

Aboriginal álom

Z.: Hevesi Tamás és Hidvégi Zoltán, K., D., J.: Kaán Zs., Ea.: Kiss B., Garamszegi Katalin, Salamon E., Hódos Tamás, Hornyák István, Tóth I.

Egy faun éjszakája

Z.: C. Debussy, K., D., J.: Kaán Zs., Ea.:

A faunTóth I.

Két lányDienes I. és Salamon E.

Baba.....Kaán Zs.

Irodalom: 1990. IV. 9. Népszava, Várhegyi Andrea (előzetes); 1990. IV. 8. Vasárnapi Hírek, Kelemen Gyula (előzetes); 1990. XII. 1. Képes Hét, Kaán Zsuzsa; 1990. XII. 3. Mai Reggel (-); 1990. XII. 4. Mai Nap, Karis Tamás; 1990/12. Táncművészet, (-).

* * *

Zarándokének — 1990. október 3. — Szkéné Színház

Z.: Robert Julian Horky, D. és J.: Isabella Farkasch, K. és Ea.: Regős Pál, Ea.:

Öreg emberRegős Pál

A felesége.....Emi Hatano

MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI FŐISKOLA

Keserű törvény — 1990. október 25. — Petőfi Csarnok

Z.: Peter Gabrile, K.: Reszegi Krisztina, D.: Szolga István, Világítás: Galántai Imre, Ea.:

Életszerű párStrück Barbara és Gyürky Krisztián

Lázadó párBalázs Beatrix és Sonkoly Tamás

Mechanikus párPárti Júlia és Elek T. Zsolt

A döntés

Z.: M. Ravel, K.: Reszegi K., D.: Szolga I., Világítás: Galántai I., Ea.:

Táncosnő.....Kazinczy Eszter

Táncos.....Tóth Olivér

Fiatal táncosnő.....Ströck B.

Emlékkép.....Balázs B.

Karikírozó táncosnők.....Bokor Zsuzsa, Sztás Zsuzsa, Bacskai Ildikó

Táncosok.....Gyürky K., Elek T. Zs., Sonkoly T.

ZÁKÁNY MAGDA EGYÜTTESE

1990. október 25. — Petőfi Csarnok

Unpaired

Z.: Peter Gabriel, K.: Zákány Magdolna, Ea.: Bede Viktória, Kamasz Melinda, Molnár Andrea, Molnár Nóra, Rezsics Ágnes.

Divertimento '90

Z.: Art of Noise — Grace Jones — Faltermeyer — Tony Espasito, K.: Zákány M., Ea.: Bede V., Fogarassy Bernadett, Kamasz M., Kovács Andrea, Madar Tímea, Molnár A., Molnár N., Rezsics Á.

Irodalom : 1990. X. 30. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Lívia; 1991. II. 4. Kurír (R. J.); 1991. II. 12. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991/I. Táncművészet, M. R.

BERGER TÁNCEGYÜTTES

1991. január 29. — Petőfi Csarnok

Ea.: Bánki Gabriella, Bóta Ildikó, Gál Eszter, Gálik Éva, Kertész Kata, Kozma Zsuzsa, Seregi Viktória, Berger Gy., Hargitai Ákos, Visontai Miklós.

Magyarázat

Z.: Eve Beglarian, K.: Monica Lévy

Legyen nekik dzsessz

Z.: Special EFX, J.: Vavrincz Bea, K. és Ea.: Berger Gyula

Pillanatfelvételek

Z.: Joseph Weber, K.: Michele Larsson

Nem Szentivánéji álom

Z.: Alfred Schnittke, K.: M. Lévy

Irodalom: 1991. II. 12. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes; 1991/I. Táncművészet, M. R.

V/157

A város lelke — 1991. március 27. — Andrássy út 88-90 udvara

Z.: Joshua Freeman, K.: Monica Lévy, Ea.: Gálffi László, Posvanecz Éva, J. Freeman — Bóta Ildikó, Gál Eszter, Gálik Éva, Hargitai Ákos

Irodalom: —

1991. június 13. — Petőfi Csarnok

Glória

Z.: Antonio Vivaldi, K.: Visontai Róbert, Fény és Hang: Sólyom Tamás, Ea.: Bánki Gabriella, Gerencsér Ildikó, Kozma Zsuzsa, Visontai M.

Esküvő

Z.: L'Jo Tribau, K. és Ea.: Gálik Éva és Hargitai Ákos

Szóló I.

K.: Monica Lévy, Ea.: Gál Eszter

Szóló II.

Z.: Dévényi Ádám, Ea.: Gálik Éva

Cím nélkül

Z.: The Lounge Lizards, K.: Gál Eszter, Ea.: Schnell Judit, Gál E., Seregi Viktória

Irodalom: 1991/VI-VII. Táncművészet, Lőrinc Katalin

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA

Álomlét — 1991. április 5. — Szkéné Színház

Z.: Pjotr Csajkovszkij és Árvai György, J.: Fehér Márta,

K.: Bozsik Yvette, Rend.: Árvai Gy., Ea.: Bozsik Y. és Simek Adrienn

Irodalom: 1991. IV. 2. Mai Nap, Ábrahám Ildikó (interjú); 1991. IV. 2. Stúdió '91, Vinkó József; 1991. IV. 30. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1991. VII. 19. Új Magyarország, Jálics Kinga (interjú); 1991. VII. Esti Hírlap, Péter Márta (interjú).

V/173

SARBO TÁNCEGYÜTTES

Az Ötödik... — 1991. június 6. — Petőfi Csarnok

Z.: Peter Gabriel, K.: Molnár Éva, Ea.: Horváth Yvette, Nemes Orsolya, Nemes Zsófia, Nemes Nóra, Molnár É.

Irodalom: 1991. VII. 3. A Világ, Péter Márta

II. FESZTIVÁLOK

MAGYAR MOZGÁSSZÍNHÁZAK MÁSODIK TALÁLKOZÓJA

1990. Október 1-10. — Szkéné Színház

ART KÍSÉRLETI STUDIO

DÉJA VU

REGŐS PÁL — EMI HATANO

ZARÁNDOKÉNEK

A HOLD SZÍNHÁZA

A KATONA TÖRTÉNETE

BERGER TÁNCEGYÜTTES

WITHOUT TITLE

DEBRECENI MOZGÁSSZÍNHÁZ

PLAYBACK

ARVISURA SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

MAGYAR ELEKTRA

LŐRINC KATALIN

PÁRBAJ

KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

BEFEJEZETLEN KOREOGRÁFIÁK

MÉHES CSABA

PISZTRÁNGÖTŐS

FLASH AKROBATIKUS TÁNCCSOPORT

ÉRINTS MEG

KODÁLY KAMARA TÁNCEGYÜTTES

HOMMAGE Á BARTÓK

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA

EMBRIÓ TOR

Irodalom: 1990/12. Táncművészet, Králl Csaba

MAGYAR TÁNCPANORÁMA '91

1991 március 15-25.

Vígszínház, Thália Színház, Budai Vigadó, Erkel Színház

GYŐRI BALETT

AZ ÉLET PEREMÉN

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA

A GYŐZELEM TEGNAPJA

BERGER KORTÁRS TÁNCEGYÜTTES

MAGYARÁZAT
NEM SZENTIVÁNEJI ÁLOM
LEGYEN NEKIK DZSESSZ
PILLANATKÉPEK

HONVÉD EGYÜTTES

ANTIGONE
A HELYSÉG KALAPÁCSA

SZEGEDI BALETT

VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK
TATJÁNA ÉS MÁSOK

ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

LAKODALMAS

ARTUS TÁNC- ÉS UGRÓSZÍNHÁZ

ALVAJÁRÓK

ZÁKÁNY CSOPORT

SODRÁSBAN
TÖREDÉKEK
UNPAIRED

DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

BODROGKÖZI TÁNCOK
ELEKI TÁNCOK
MEZŐSÉGI TÁNCOK
ESZKÖZÖS TÁNCOK
MEZŐFÖLDI TÁNCOK
AZT HITTEM...
DAPHNIS ÉS CHLOÉ
REGE

PÉCSI BALETT

EINE KLEINE NACHTMUSIK
BILINCS ÉS...
BABAHÁZI TÖRTÉNET
AZ ÉLET ÁLLOMÁSAI

KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

ZSIVÁNYOK MESÉJE

MADÁCH SZÍNHÁZ TÁNCKARA

MACSKÁK (részlet)
DUETT
MÁRIA EVANGÉLIUMA (részlet)
SZÍNES SZALAGOK
KETTEN
MÁTÉ PÉTER EMLÉKÉRE...

SOMEONE
A HARAG NAPJA
FOLK ETŰD
RITMUSOK
CHORUS LINE (részlet)

MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI FŐISKOLA
BALETTTAGOZAT

GISELLE
NÉPTÁNC TAGOZAT

KÁLLAI KETTŐS
PONTOZÓ
ÜVEGES TÁNC
RITMIKAI GYAKORLAT
SÓVIDÉKI TÁNCOK
MÉHKERÉKI TAPSOS
SZATMÁRI PÁSZTORBOTOLÓ
HANGSZEREK ÉS FIGURÁK

AMATŐR NÉPTÁNC EGYÜTTESEK:

Alba Regia, Fáklya, Erkel Ferenc, Balassi, Hajdú, Bartók Béla, Vidróczki,
Ungaresca, valamint a Szeged táncegyüttes.

Irodalom: 1991. III. 19. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia, 1991. III. 21. Népszabadság, Kővágó Zsuzsa; 1991. IV. 16. Magyar Nemzet, Gelencsér Ágnes.

TÁNC '91. — Petőfi Csarnok — 1991. június 4-20.
Lanonima Imperial

AFANYA'T A POC A POC

SARBO

AZ ÖTÖDIK...

MODERN TÁNCISKOLA

HÁRMAN
EGYRÉSzt
SZAVAK
TÖRV. VÉDVE

HAJÓS NÓRA

IMPROVIZÁCIÓ

BÉATRICE JACCARD — PETER SCHELLING

... DRIFT...

COMPAGNIE CRÉ-ANGE

NOIR SALLE

BILL YOUNG COMPANY

RAMP
STROMWINDOWS

NEW YORK
BERGER TÁNCEGYÜTTES

GLÓRIA
ESKÜVŐ
SZÓLÓ I.
SZÓLÓ II.
CÍM NÉLKÜL

ORKESZTIKA CSOPORT

TÜKÖRKÉP
PILLANATKÉP
ÁLOMKÉP
ÉLŐ KÉP
KALEIDOSZKÉP

ARTUS TÁNC- ÉS MOZGÁSSZÍNHÁZ

TURUL (részletek)

ZÁKÁNY CSOPORT

SODRÁSBAN
TÖREDÉKEK
UNPAIRED

SABURO TESHIGAWARA / KARAS

DAH-DAH-SKO-DAH-DAH

Irodalom: 1991. VI. 12. Új Magyarország, F. L.; 1991. IV. 18. Láttuk — Hallottuk, Fuchs Livia; 1991/VI-VII. Táncművészet, Péter Márta, Major Rita, Lőrinc Katalin; 1991/2-3. Szellemkép (Fuchs Livia); 1991. VII. 3. A Világ, Péter Márta; 1991/2. INDI '16 (FL)

III. VENDÉGSZEREPLŐK*

VIRSZKIJ TÁNCEGYÜTTES

Kozákok — 1990. augusztus 12. — Petőfi Csarnok

HELSINKI VÁROSI SZÍNHÁZ SZÓLISTÁI

Sötétség Pudere — 1990. szeptember 29. — Radnóti Színpad

Z.: Jean Michele Jarre, Biran Eno, Gabriel Fauré, J. S. Bach, K., J. és színpadkép: Jorma Uotinen, Fény: Claude Naville, Ea.: Ladányi Andrea, J. Uotinen, Tero Saarinen

L'ESQUISSE TÁNCSZÍNHÁZ

Welcome to Paradise — 1990. október 12. — Petőfi Csarnok

K. és Ea.: Joella Bouvier és Régis Obadia, Fény: Marc Oliviero, J.: Thomas Smith, Rend.: Jean-Marc Levy

COMPAGNIE FRENÁK

Titkos lelkek — 1990. október 24. és 25. — Petőfi Csarnok

K.: Frenák Pál

DÉL-INDIAI (KUCHIPUDI) TÁNC ÉS ZENEKARI EGYÜTTES

1990. november 21. és 22. — Fészek Klub

Z.: Sri Partho Das, Ea.: Salara Kumari

RHYS MARTIN TÁNCSZÍNHÁZA

Anna, Anima és Narziss — 1990. november 28. és 29. — Petőfi Csarnok

Z.: Rainer Stelzner és Erik Satie, K.: Rhys Martin, J.: Christa Beland, D.: Olaf Rehahn, Ea.: Angelus Iván, Kálmán Ferenc, Gabriela Dazzi, Jessica Ebert, Stephanie Flechelt, Karin Lechner, Anna Pocher.

TANZFABRIK BERLIN

Fragile Circumstances — 1990. december 2. és 3. — Szkéné Színház

Z.: Klaus Staffa és Nikolaus Schauble, J.: Farah Syed, D.: Christoph Michel, K. és Ea.: Kurt Koegel és Ka Rustler

DONALD BYRD / THE GROUP

Kegyetlenség és megbékélés — 1990. december 3. és 4. — Petőfi Csarnok

Z.: Mio Morales, K.: Donald Byrd, Ea.: Elisabeth Maxwell, Andre George, Ruthlyn Salomons, Tricia Toliver, Hectos Vega

Jazz kutyák

Z.: Thelonius Monk, K.: D. Byrd, Ea.: R. Salomons, Jelemy Lemme

Multi-kulturális ember

Z.: M. Morales, K. és Ea.: D. Byrd

Sötét öröm

Z.: M. Morales, K.: D. Byrd, Ea.: az együttes

MIN TANAKA

Tree — 1990. december 8. — Lágymányosi Közösségi Ház

DANCE ALLOY

Dumbarton-i tölgyek — 1991. január 27. — Honvéd Műv. Ház

Z.: Igor Stravinsky, K.: Michael Kane, J.: David Phelps

Blanca

Z.: Catlin Corb, K.: Dan Handelsman

Arcaink, szívem

Z.: Eric Feinstein, K.: Jenniefer Sargent

Magánbánatok, titkos álmok

Z.: Ludwig van Beethoven, K.: Elsa Limach

A mi képmásunkban

Z.: Penguin Café Orchestra, K.: Jerry Pearson

FLAMENCOS EN ROUTE

Gyötrődés — 1991. március 13. — Honvéd Műv. Ház

Z.: Antonio Robledo, K.: Susana Robledo, Ea.: Marta Jimenez, Cora Linea, Brigitta Luisa, Juana, Maria, Teresa Martin

Don Quijote és Sancho Panza

Z.: Paco Cruz, K.: S. Robledo, Ea.: Fernando Villalobos, Juan Cantero

Ritmus

Z. és K. közös munka

KARCZAG ÉVA és MALCOLM GOLDSTEIN

Improvizáció — 1991. március 6. és 7. — Lágymányosi Közösségi Ház

KRISZTINA DE CHATEL TÁNCEGYÜTTESE

Föld — 1991. március 23. és 24. — Petőfi Csarnok

Z.: Philip Glass, K.: Krisztina de Chatel, Ea.: Hans Deenhakker, Janine Dijkmeijer, Gilles den Hartog, Oerm Matern, Dries van der Post, Paul Waarts

HAJÓS NÓRA és MALCOLM GOLDSTEIN

Tánc-hegedű performance — 1991. április 15. és 16. — Szkéné Színház

TINA MANTEL

Csak egy kis halál — 1991. április 15. és 16. — Szkéné Színház

Hang: Erika Hanni, K. és Ea.: Tina Mantel, J.: Barbara Mens, Fény: Cati Blass

MAGGIO MUSICALE BALETTEGYÜTTESE

Concerto barocco — 1991. április 20. és 21. — Operaház

Z.: J. S. Bach, K.: George Balanchine

Follia

Z.: Arcangelo Corelli, K.: Jevgenyij Poljakov

Kontrasztok

Z.: Bartók Béla, K.: Maguy Martin

Sötét elégiák

Z.: Gustav Mahler, K.: Anthony Tudor

BARBERIO CORSETTI TÁNCSZÍNHÁZA

Egy csata leírása — 1991. április 10. — Petőfi Csarnok

Rend.: Barberio Corsetti, Ea.: Daniel Bacalov, Galliano Properi, Gianfranco Tedeschi

GÖTEBORGI STORA TEATERN

Két víz között — 1991. június 2. és 3. — Operaház

Z.: Simon Rogers, Paco de Lucia, K.: Robert North, D.: és J.: Adrew Strorer

Hét japán levél

Z.: Antonio Vivaldi, K.: Ulf Gadd, J.: Svenerik Goude

Trójai játék

Z.: Bob Downes, K.: R. North, D. és J.: Peter Farmer

INDIAI TÁNC ÉS ZENE

1991. június 30. — Fészek Klub

Z.: Shakeel Ahmed Khan, Ram Lohan Yodaw-pakwadzs, Abdul Sami Khan-saród, Ének: Jwala Prasad, Ea.: Shovana Narain

WESTWIND TÁNCEGYÜTTES

1991. július 23. — Hilton Szálló, Dominikánus udvar

KORAI AMERIKAI TÁNCOK

LOUISIANA-I CAJUN TÁNCOK

SQUARE TÁNCOK

HORNPIPE

APPALACHE-I CLOGGING

* lásd még a TÁNC'91 fesztiválon fellépő együtteseket

Fuchs Lívია



